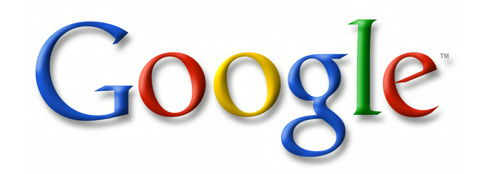


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

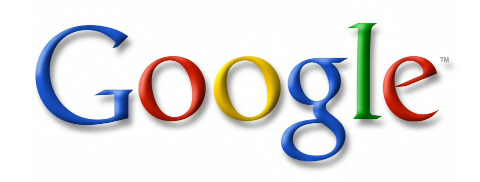
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

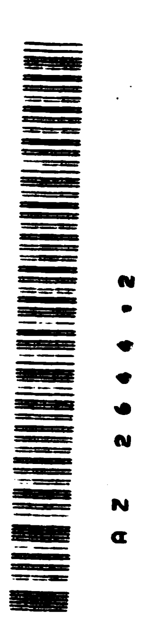
+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`


Digitized by Google

Digitized by Google


AZ 2644.2




Digitized by Google

L 51.

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE GRECQUE

Digitized by Google

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.

Digitized by Google

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE GRECQUE

JUSQU'A ALEXANDRE LE GRAND

PAR

OTFRIED MÜLLER

Traduite, annotée et précédée d'une

ÉTUDE SUR OTFRIED MÜLLER ET SUR L'ÉCOLE HISTORIQUE
DE LA PHILOLOGIE ALLEMANDE

PAR

K. HILLEBRAND
PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE DOUAI

DEUXIÈME ÉDITION

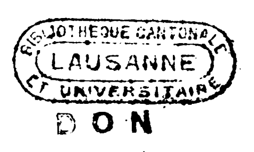
TOME DEUXIÈME

A 2264

PARIS
AUGUSTE DURAND, LIBRAIRE-ÉDITEUR
7, RUE DES GRÈS, 7

1866

Digitized by Google



Digitized by Google

HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE GRECQUE

CHAPITRE XI

LA POÉSIE ÏAMBIQUE ET TROCHAÏQUE

En abordant le genre de poésie que les anciens appelaient *ïambes*, et qui fut créé presque en même temps que l'élégie par Archiloque de Paros; en cherchant à nous faire une idée de la façon dont il naquit de la nature même du peuple grec, ainsi que de sa valeur poétique et morale, nous nous heurtons dès l'abord contre des difficultés et des contradictions incompréhensibles en apparence telles que nous ne les avons point encore rencontrées. A une époque où les Grecs n'étaient habi-

[1] Fragm. 40, Gaisford. Schneidewin, p. 186.

[2] Comme Ἀρχεναύτης, Ἱππόνικος.

Digitized by Google

tués à entendre que les accents tranquilles et placides de l'épopée, à côté desquels l'âme émue venait à peine de trouver une expression très-modérée encore dans l'élégie, surgit soudain ce nouveau genre, qui, par la forme et le sujet, n'avait rien de commun avec la poésie épique. Ce sont des rhythmes légers, sautillants, quelquefois même alanguis, rompus et comme paralysés avec intention, où une médisance que ne retient aucun égard de morale ou de convenance, se déchaîne comme une passion furieuse[1], avec une amertume et une dureté impitoyable que les anciens ne pouvaient mieux caractériser que par cette célèbre anecdote des filles de Lycambe, victimes de cette méchanceté, qui se pendirent de honte et de dépit. Eh bien, cet Archiloque, si médisant, cette langue de vipère, n'est pas seulement aux yeux des anciens le maître incomparable du genre, mais le premier des poëtes après Homère[2]. Où donc est cet élan de l'âme, où « l'œil du poëte roulant dans une démence sublime, se tourne tantôt du ciel vers la terre, tantôt de la terre vers le ciel[3]; » où est cette beauté des idées qui ennoblit tout, jusqu'à l'objet le plus vulgaire, et le charme bienfaisant sans lequel le poëte cesse d'être poëte?

De tout temps la poésie ne s'est pas bornée à nourrir les idées d'un monde sublime et idéal, où les forces na-

[1] Λυσσῶντες ἴαμβοι, les ïambes furieux, dit l'empereur Hadrien, Brunck. *Anal*, II, 286.

[2] *Maximus poeta aut certe summo proximus*, dit Val. Maxime, VI. III, 1.

[3] Shakspeare, *Songe d'une nuit d'été*, act. V, sc. 1.

Digitized by Google

turelles se développeraient avec plus de force et d'intensité; de tout temps elle a tourné aussi ses regards vers la réalité avec tous ses défauts et toutes ses faiblesses, et elle a senti, elle a exprimé d'autant plus profondément ce qu'il y a de mauvais et de défectueux dans les choses humaines, qu'elle était plus pénétrée de la beauté, de la noblesse et de la grâce de l'idéal. Elle l'a fait de bien des manières, selon le caractère et la disposition du poëte. Une âme habituellement sereine et paisible, qui contemple avec satisfaction et admiration ce qu'il y a de grand et de beau dans la nature et dans la vie humaine, en verra clairement les défauts et les mauvais côtés, mais elle ne s'en laissera pas troubler dans la jouissance du monde; ces défauts et ces faibles sont pour elle ce que dans un tableau est l'ombre, qui, loin d'obscurcir l'éclat des parties principales, ne le fait que mieux ressortir. Une ironie légère contracte les lèvres du poëte, un sourire de pitié plane sur ses traits sans ternir la beauté sublime de l'expression. Un autre se trouve davantage mêlé aux affaires de la vie sociale et politique; ressentant douloureusement dans sa propre sphère les erreurs et les travers des hommes, il prendra un ton plus irrité et plus violent dans sa poésie; et ce ton amer et vengeur pourra n'être pas déplacé, pourvu qu'il parte de l'idée grande et élevée que le poëte s'est faite de ce qui devrait être[1]. Il y a plus : le poëte peut

[1] La meilleure preuve que la simple flétrissure ou la peinture du mal et de la perversité ne répond ni au sentiment poétique ni au sentiment moral, nous la trouvons dans Juvénal. Ses tableaux hor-

Digitized by Google

être entraîné lui-même par le courant des passions humaines, il peut être entaché des défauts et des infirmités qui souillent la nature humaine, sa voix peut s'élever du fond de ce tourbillon de luttes passionnées, elle peut respirer non-seulement l'indignation généreuse contre les troubles de l'ordre moral, mais même de la haine et de la colère personnelles; et pourtant nous suivrons, tout comme les anciens, un phénomène de ce genre avec une sympathie pleine d'admiration, avec un intérêt passionné même, pourvu que nous reconnaissions dans ce courroux une force peu commune de sentiment et de pensée, et qu'à travers ces violentes commotions de l'âme nous voyions briller une nature élevée, susceptible de grandes et nobles émotions. La colère débile d'une âme vulgaire, ne s'élèvera jamais jusqu'à la hauteur de la poésie, dût-elle s'orner de tout le faste du langage.

Ici, comme ailleurs, il nous faudra remonter un moment aux deux anciens poëtes épiques qui forment la base de la civilisation grecque tout entière. Homère, malgré toute la solennité que demande son genre de poésie, est plein d'enjouement et d'espièglerie, mais c'est ce genre d'ironie qui, loin de ternir la sérénité, ne sert qu'à doubler le plaisir qu'inspire la contemplation des choses humaines. Sans doute, il traite Thersite impitoyablement et il est facile de voir chez le poëte aux convictions monarchiques une sorte de rancune contre les démagogues qui s'attaquent à tout ce qui est distingué

ribles manquent précisément de ce fond d'une idée belle et noble de ce que devrait être Rome ou de ce qu'elle a été jadis.

Digitized by Google

et grand, uniquement parce qu'ils n'y ont point leur part, mais Thersite est un personnage secondaire dans le tableau du monde héroïque, et ne sert que de repoussoir à ceux qui, comme Ulysse, commandent au peuple avec dignité et intelligence. Et lorsqu'un personnage d'un ordre supérieur est momentanément placé sous un jour comique, comme par exemple Agamemnon aveuglé par Zeus, et rempli de confiance dans son illusion et dans sa prétendue sagesse; le poëte le fait avec tant de délicatesse que le héros ne perd presque rien de sa dignité à nos yeux[1]. De la sorte le comique d'Homère — s'il est permis de se servir de ce terme — peut se hasarder même jusqu'à attaquer les dieux et y trouver excellente matière aux tableaux les plus humoristiques; car comme c'est la réunion des divinités qui préside à l'ordre moral, et que chaque dieu pris individuellement n'exerce que sa fonction spéciale sans égard aux exigences d'autres lois, Arès, Aphrodité ou Hermès se prêtent fort bien à des scènes de dissension violente, de faiblesse féminine, d'astuce consommée, sans perdre en rien la part d'honneur divin qui leur revient. D'un genre bien différent est le sarcasme d'Hésiode, lorsqu'il raille par exemple dans la Théogonie les femmes, filles de Pandore. Il y a là une humeur et du dépit réels, souvent même le poëte se laisse entraîner par sa bile au delà des limites de la justice, et jusqu'à dénier au sexe toute bonne qualité. Dans les Œuvres et Jours où il a souvent sujet de blâmer, Hésiode ne manque pas d'esprit satirique et fait

[1] V. chap. v.

Digitized by Google

ressortir ce qui est mauvais et méprisable avec une vigueur surprenante, mais ce n'est jamais la raillerie sereine de la poésie homérique qui seule sait réconcilier pour ainsi dire ce qui est défectueux et erroné avec ce qui est grand et sublime, et fondre tous les contrastes dans un harmonieux ensemble.

Avant de considérer dans Archiloque la troisième manière de représenter poétiquement le mal et le méprisable, il sera nécessaire de rappeler que ce ne sont pas seulement des traits isolés d'humeur et de ridicule qui se rencontraient dans l'ancienne poésie épique, qu'il y avait aussi des tableaux entiers de ce genre qui formaient comme de petites épopées comiques. On ne pourra jamais assez déplorer la perte du *Margitès* (Μαργείτης), qu'Aristote (conformément à l'opinion généralement reçue parmi les Grecs) attribue à Homère lui-même, et qu'il considère comme l'origine de la comédie, de même que l'Iliade et l'Odyssée étaient à ses yeux les germes de la tragédie. Il place le Margitès dans la même catégorie que les poésies ïambiques, mais de façon à faire croire que les ïambes ne furent adaptés que plus tard à ce genre de poésie. Il est donc fort vraisemblable que les vers ïambiques qui, d'après le témoignage des anciens grammairiens, se trouvaient mêlés au Margitès d'une façon désordonnée et irrégulière[1], étaient dus à

[1] Voici le début du Margitès.

Ἦλθέ τις εἰς Κολοφῶνα γέρων καὶ θεῖος ἀοιδός,
Μουσάων θεράπων καὶ ἑκηβόλου Ἀπόλλωνος,
Φίλης ἔχων ἐν χερσὶν εὔφθογγον λύρην.

Digitized by Google

une révision ultérieure du poëme, peut-être à Pigrès d'Halicarnasse, frère d'Artémise, auquel quelques-uns attribuaient même le poëme entier[1].

A en juger d'après les rares fragments et les allusions qui nous ont été transmis sur le Margitès homérique, on y représentait un sot qui se croit de l'esprit. « Il savait beaucoup, mais il savait tout mal[2], » et on voit par une histoire qui nous a été conservée par Eustathe, qu'il fallait lui suggérer des intentions très-rusées, pour l'amener à faire des choses qui demandaient fort peu d'intelligence[3]. Ce sot prétentieux était donc une sorte de pendant à l'Eulenspiegel allemand, qui, lui, cache sous le masque de la bêtise une astuce raffinée.

On possédait encore d'autres petites épopées satiriques sous le nom d'Homère, tels que le poëme des *Cercopes*, ces lutins importuns et amusants à la fois, qui, après avoir joué des tours innombrables à Héraclès, sont pris et enlevés par lui, jusqu'à ce qu'ils payent leur rançon par de nouvelles plaisanteries; la *Batrachomyomachie*, qui formera le sujet d'une étude particulière sur la parodie; la *Chèvre sept fois tondue* (αἶξ ἑπτάπεκτος) et les *Mauviettes* (ἐπικιχλίδες) qu'Homère aurait chantées aux enfants au prix de quelques mauviettes. Quelques-unes de ces farces nous ont été transmises, entre autres le *Four du potier* (κάμινος ἢ κεραμίς) qui applique de la manière la

[1] Sur Pigrès, v. la fin de ce chapitre. Il intercala aussi des pentamètres dans *l'Iliade*.

[2] Πόλλ' ἠπίστατο ἔργα, κακῶς δ' ἠπίστατο πάντα.

[3] Eustathe sur l'*Odyssée*, X, 552, p. 1669, éd. de Rome.

Digitized by Google

plus amusante l'imagination et l'invention mythique de la poésie épique au métier des potiers.

Tous ces poëmes comiques cependant, par leur caractère innocent, éloigné de toute attaque personnelle, offraient peu d'analogie avec les ïambes mordants d'Archiloque. Peut-être y avait-il plus de rapport entre ceux-ci et les chansons satiriques que (selon l'hymne homérique à Hermès) les jeunes hommes improvisaient aux repas, pour se railler mutuellement[1]. A Sparte aussi, aux repas publics, on permettait une raillerie fine et mordante, et celui qui était l'objet d'un de ces discours piquants et assaisonnés de sel spartiate n'avait point le droit de s'en fâcher. Certaines coutumes que sanctionnait leur culte, donnaient aux Grecs l'occasion de se livrer à une moquerie plus hardie et moins indulgente encore. Ces coutumes étaient du nombre des plus sacrées et des plus vénérables, et c'était surtout aux fêtes de Démétèr et de divinités analogues que l'on permettait, que l'on provoquait même la plaisanterie et la raillerie la plus libre et la plus licencieuse sur tout ce qui pouvait y prêter le moins du monde[2]. C'était une loi de ces fêtes

[1] V. 55.

Ἐξ αὐτοσχεδίης... ἠΰτε κοῦροι
Ἡβηταὶ θαλίῃσι παραίβολα κερτομέουσιν.

[2] Sur ce qu'il y avait de légal dans ces insolences religieuses, v. surtout Aristote, *Polit.*, VII, 15. Voici tout ce passage si curieux, tel que nous l'entendons : « Comme nous bannissons de l'État les paroles inconvenantes, il est évident que nous interdisons aussi la vue des images et des idées indécentes. L'autorité doit donc veiller qu'il n'existe ni statue ni tableau représentant ces choses, si ce

Digitized by Google

que certains jours ceux qui les célébraient railleraient sans pitié toute personne qu'ils rencontraient, et l'attaqueraient avec des sarcasmes mordants et insolents. Il en était ainsi aux mystères d'Éleusis, et Aristophane, qui introduit dans ses Grenouilles un chœur des initiés qui mènent une vie de béatitude dans les enfers, lui fait adresser une prière à Démétèr pour qu'elle lui permette de plaisanter et de danser toute la journée en sécurité, de dire des choses comiques et sérieuses, et qu'elle le fasse couronner comme vainqueur lorsqu'il aura raillé et plaisanté d'une façon digne de la fête. Aussi, après avoir engagé le dieu Iacchos par une chansonnette grivoise à prendre part à ses danses, le chœur commence aussitôt à se livrer à toutes sortes de plaisanteries sur les démagogues, les poltrons et les petits-maîtres d'Athènes. Cette habitude de raillerie était tellement enracinée chez les Grecs, qu'ils avaient inventé un mot spécial qui à l'origine ne signifiait autre chose que ces farces et ces moqueries qui accompagnaient les fêtes de Démétèr : le mot *iambos* [1]. On en avait même fait un person-

n'est dans le culte des dieux de la catégorie de ceux auxquels, d'après la loi, revient la *gaieté insolente* (οἷς καὶ τὸν τωθασμὸν ἀποδίδωσιν ὁ νόμος). Dans ces sanctuaires la loi permet aussi aux personnes qui ont atteint un âge mûr de rendre hommage aux dieux pour elles-mêmes, pour leurs femmes et leurs enfants. Mais pour les jeunes gens on fera une loi qui leur défende d'assister soit à des *ïambes,* soit à des comédies, avant qu'ils soient arrivés à l'âge où ils ont le droit de s'étendre aux banquets et de boire jusqu'à l'ivresse. »

[1] Il ne faut point chercher d'étymologie à ce mot : il s'explique mieux par des exclamations d'allégresse, ὀλολυγμοί. Comparez les

Digitized by Google

nage mythique, la servante Iambe, qui la première eut le pouvoir d'attirer un sourire sur les lèvres de Démétèr inconsolable de la perte de sa fille, et de lui persuader d'accepter la boisson d'orge de Cycéon. Cette légende qui appartient à Éleusis, est racontée à la manière épique par l'Homéride qui fit l'hymne à Démétèr. Or, si nous réflechissons que, d'après ce même témoignage, l'île de Paros (patrie d'Archiloque) passait, après Éleusis, pour le séjour préféré de Démétèr et de Cora; que la colonie parienne de Thasos dont le poëte fit partie, regardait le culte de Démétèr comme le plus important[1]; qu'Archiloque lui-même fut vainqueur dans un concours par un hymne à Démétèr, et qu'il dédia une série de ses poëmes appelés Iobacches, au culte de cette déesse et de Bacchus qui lui tient de si près[2] : nous ne pouvons guère douter, que ce ne fût cette coutume qui donna occasion à Archiloque de se produire avec ses ïambes insolents, qui n'auraient pu trouver d'autre moment ni d'autre place dans les mœurs des Grecs, et de transformer, grâce à son talent et à son génie, ces chansons taquines qui jusqu'alors avaient été improvisées au hasard, sans

mots analogues : θρίαμβος, le cortége bachique; διθύραμβος, hymne bachique; et ἴθυμβος, autre sorte de chant bachique.

[1] Polygnote, le célèbre peintre, contemporain de Cimon, et natif de Thasos, peignit, dans son tableau des Enfers, exécuté à Delphes, la prêtresse Cleobéa de Paros, qui avait porté ce culte mystique à Thasos, dans la barque de Charon.

[2] Voici un vers de cet hymne cité par Héphestion :

Δήμητρος ἁγνῆς καὶ Κόρης τὴν πανήγυριν σέβων.

Fragm. 68 dans Gaisford. — Liebel, p. 183.

Digitized by Google

art et sans réflexion, en un genre nouveau de poésie qui conserva le nom primitif d'ïambe. Toute la pétulance, contenue jusque-là par le respect des lois et des mœurs, se présentait ici sans frein, à l'abri du but religieux, comme si le cœur humain dût se décharger parfois de toute son amertume et de toute sa folie. C'est ainsi que la poésie trouva l'occasion d'opposer à l'épopée solennelle le genre qui en différait le plus à tous égards.

L'époque où cela eut lieu devait être à peu près la même que celle qui donna le jour à l'élégie, ou peu postérieure à celle-ci. Archiloque était fils de Télésiclès, qui, sur un oracle de Delphes, conduisit une colonie de Paros à Thasos vers la 15me ou 18me ol. (A. C. 720 ou 708), selon les anciens, date qui s'accorde parfaitement avec la donnée des chronographes de l'antiquité, qui placent dans la 23me ol. (688) la maturité d'Archiloque, que quelques-uns, il est vrai, placent un peu plus tard. Le poëte commence par conséquent sa carrière à la fin du règne du roi lydien Gygès, dont il mentionne les richesses dans un vers que nous possédons encore [1], mais il faut le considérer plutôt comme contemporain d'Ardys (ol. 25me, 3, jusqu'à ol. 37me, 4, A. C. 678-629), puisqu'il parle dans un autre endroit [2] de la catastrophe de Magnésie, qui avait été causée par les Cimmériens dans la seconde moitié du règne d'Ardys [3]. Archiloque compare la misère des Magnésiens avec le triste état de

[1] Fragm. 10. — Liebel, p. 59.
[2] Fragm. 71. — Liebel, p. 202.
[3] Cf. chap. IX.

Digitized by Google

Thasos, où sa famille l'avait emmené, et où l'on n'avait point trouvé les montagnes d'or auxquelles on s'était sans doute attendu.

Il paraît que les habitants de Thasos ne s'étaient jamais contentés des produits de leur île, qui, cependant, par sa fertilité et ses mines, rendait des revenus considérables, et qu'ils avaient toujours convoité la possession des côtes de la Thrace voisine, riches en or et en vin. Ils s'étaient de la sorte trouvés en conflit, non-seulement avec les peuples indigènes, tels que les Saïens, par exemple[1], mais aussi avec des colonies grecques antérieures. On voit, par les fragments d'Archiloque, que les Thasiens, à cette époque, s'étaient déjà tellement avancés vers l'orient, qu'ils disputaient aux habitants de Maronéa la possession de Strymé[2], désignée plus tard, lors des guerres des Perses, comme une ville thasienne. Mécontent de la situation de Thasos, que le poëte représente souvent comme désespérée, — « la misère de la Grèce entière s'y concentre; le rocher de Tantale est suspendu au-dessus de cette île[3], » — Archiloque a dû la quitter pour s'en retourner à Paros, puisque des auteurs dignes de foi nous assurent qu'il périt dans une guerre contre les habitants de l'île voisine de Naxos.

Si la vie publique d'Archiloque fut vivement agitée. sa vie privée était encore plus déchirée par des passions contradictoires. Il avait recherché en mariage une jeune

[1] V. chap. IX.
[2] V. Harpocration à Στρύμη.
[3] Fragm. 21, 43. — Liebel, p. 203.

Digitized by Google

fille de Paros, Néobulé, fille de Lycambe, et ses poëmes trochaïques exprimaient l'inclination vive et sensuelle qu'elle lui avait inspirée[1]. Lycambe lui avait déjà accordé sa fille[2], et nous ignorons le motif qui le décida plus tard à retirer sa parole. La colère avec laquelle Archiloque attaque cette famille, accusant Lycambe de parjure, reprochant à Néobulé et à ses sœurs une conduite abominable, ne connaît pas de bornes. Il serait difficile de comprendre comment les Pariens aient pu souffrir que le poëte furieux comblât ainsi d'injures odieuses les mêmes personnes dont naguère il désirait si ardemment l'alliance, si nous ne savions pas que ces ïambes parurent pour la première fois à une de ces fêtes dont la liberté traditionnelle protégeait toute espèce de licence, et qu'à ce genre de poésie était réservé le droit d'exagérer, selon le caprice et le bon plaisir, toute médisance qui avait un fond de vérité, et d'accorder un libre cours à l'imagination dans la peinture des fautes que l'on flétrissait[3]. Les ïambes d'Archiloque avaient évidemment le but avoué, tout comme plus tard la comédie, de donner des tableaux exagérés et chargés de la réalité, où les traits hideux devinssent plus saillants encore en se grossissant. Mais il ressort de l'impression que les ïambes d'Archiloque

[1] Fragm. 25, 26. — Liebel, p. 90, 127.

[2] C'est ce qui ressort du fragment 83. — Liebel, p. 197.

ὅρκον δ' ἐνοσφίσθης μέγαν, ἅλας τε καὶ τραπέζαν.

[3] Bernhardy (*Grundriss der griech. Litter.*, 2e edition, t. II, abth. I, p. 425) combat cette hypothèse.

Digitized by Google

firent sur les contemporains, et même sur la postérité, que ces peintures devaient avoir cette vérité frappante qui appartient aux caricatures crayonnées par une main de maître. Des calomnies de pure invention n'auraient point eu le pouvoir d'amener les filles de Lycambe à se pendre, si toutefois il faut ajouter foi à cette circonstance, qui paraît elle-même inventée à la façon ïambique, pour mieux peindre le désespoir des victimes. Elle n'est même pas nécessaire. L'admiration universelle qui accueillit les ïambes d'Archiloque, témoigne déjà d'un fond de vérité; car quelle est la satire qui ait jamais trouvé une approbation générale si elle n'eût pas sa source dans la réalité! On dit que lorsque Platon parut avec son premier dialogue contre les sophistes, Gorgias se serait écrié : « Athènes nous a donné un nouvel Archiloque. » Cette comparaison faite par un homme qui n'était pas ignorant en matière d'art, nous apprend en tous les cas qu'il devait se trouver déjà, chez Archiloque, quelque chose de cet esprit satirique aussi fin qu'amer qui, chez Platon, porte ses coups les plus acérés là même où un lecteur d'un esprit un peu lent passe sans rien apercevoir.

Il faut avouer qu'en ce qui concerne le ton de la poésie d'Archiloque, le plan de ces poëmes ïambiques, les pensées fondamentales et leur développement, nous sommes dans une ignorance à peu près complète, et nous ne pouvons que déplorer cette perte irréparable, la plus grave peut-être que la littérature grecque ait essuyée. Les épodes d'Horace ne sont imitées d'Archiloque que

Digitized by Google

dans leurs formes métriques et dans l'énergie de l'expression, nullement dans les sujets[1], et il est bien rare d'y deviner les passages empruntés à Archiloque [2].

Ce dont on peut se faire encore une idée assez juste, c'est la forme extérieure, surtout l'arrangement métrique des poésies d'Archiloque, et même, en s'en tenant à ce point, on ne peut pas ne pas convenir qu'Archiloque fut un de ces génies créateurs qui savent donner aux directions nouvelles de l'esprit humain l'expression que la nature elle-même semble leur avoir assignée. Tandis que la forme métrique de l'épopée dérivait du dactyle, auquel l'égalité seule de l'arsis et de la thésis donne déjà un caractère calme et posé, Archiloque forma ses mètres du genre de rhythmes que les théoriciens anciens appelaient le genre double (γένος διπλάσιον), parce que l'arsis y a une longueur double de celle de la thésis. Selon que la syllabe brève précède ou suit, il en résulte l'ïambe ou le trochée qui ont en commun le caractère de la légèreté et de la rapidité. La principale différence consiste en ce que l'ïambe qui

[1] Hor., *Epist.*, I, xix, 23:

. . . . . Parios ego primus iambos
Ostendi Latio, numeros animosque secutus
Archilochi, non res et agentia verba Lycamben.

[2] Les plaintes sur le parjure (épode xv) conviendraient parfaitement à la situation d'Archiloque vis-à-vis de la famille de Lycambe. Le projet d'aller aux îles des bienheureux pour échapper à toutes les misères qui environnent le poëte (épode xvi) serait plus naturel dans la bouche d'Archiloque que dans celle d'Horace; il se rapporterait alors à la colonie thasienne. La Canidie d'Horace est la Néobulé d'Archiloque, fort changée cependant, il faut en convenir.

Digitized by Google

procède du son faible au son plus fort, en acquiert plus de vigueur et paraît spécialement s'adapter aux discours énergiques et décidés, tandis que le trochée, en tombant de la syllabe forte sur la faible, prend un caractère plus doux. Son mouvement léger et sautillant paraissait créé exprès pour les chansons qui accompagnaient la danse, ce qui le fit appeler tantôt trochée (le coureur), tantôt choreios (danseur)[1]; il était cependant susceptible aussi, dans la circonstance, d'affecter des allures molles et alanguies. Voici le procédé par lequel Archiloque forma, de ces deux espèces de pieds, des vers plus grands. Afin de donner plus de vigueur et d'effet à ces rhythmes petits et faibles, il réunit aussi bien les ïambes que les trochées par couples, en laissant indéterminée (*anceps*) la thésis extérieure de ces couples de pieds, appelées dipodies. C'est ainsi que, dans la dipodie ïambique la première, dans la trochaïque la dernière syllabe, brèves dans l'origine, pouvaient être remplacées au besoin par des longues. Archiloque, cependant, pour ne pas enlever à ce genre de vers sa rapidité naturelle, ne se servit pas aussi souvent de cette syllabe longue que ne le fit Eschyle, qui tenait à donner plus de dignité et de gravité à ses vers. Il n'admettait pas davantage au même degré que les poëtes comiques, qui donnaient ainsi plus de légèreté encore à l'allure de la mesure, et lui imprimaient un mouve-

[1] D'après Aristote (*Poét.*, 4), le tétramètre trochaïque est surtout adapté à la ποίησις ὀρχηστική, le vers iambique est éminemment λεκτικός.

Digitized by Google

ment très-varié, les trop nombreuses réductions des longues en deux brèves. Archiloque réunit ensuite trois dipodies ïambiques en entrelaçant les mots qui liaient, comme des jointures, une dipodie à l'autre, et en fit un corps compacte, le trimètre ïambique. Il rassembla de même en tétramètres trochaïques quatre dipodies trochaïques auxquelles il laissait toutefois une plus grande indépendance mutuelle, et qu'il séparait au milieu par un point de repos, appelé *diarésis*. Sans entrer plus avant dans les détails de cette structure délicate, nous pouvons juger, dès à présent, que ces différentes formes métriques étaient de ces productions du génie grec qui ne le cèdent, dans leur genre, en beauté et en perfection, ni au Parthénon, ni à la statue du Jupiter Olympien. Rien ne prouve mieux cette perfection absolue que le simple fait de ces mesures, dont l'invention remonte à Archiloque[1], se conservant à travers toutes les époques de la poésie grecque, comme formes normales de certains genres de poésie, susceptibles, sans doute, de bien des modifications dans les nuances, mais incapables de perfectionnement dans leur structure essentielle. Le poëte lui-même se servait de la mesure plus énergique, l'ïambe, lorsqu'il s'agissait d'exprimer la colère et l'amertume, aussi presque tous les fragments des ïambes d'Archiloque ont-ils un caractère vindicatif; mais il employait les trochées comme un genre intermé-

[1] V. Plutarque, *de Musica*, 28, passage capital sur les créations nombreuses d'Archiloque dans la rhythmique et la musique.

Digitized by Google

diaire entre les ïambes et l'élégie, qu'il cultiva également un des premiers, ainsi que nous l'avons déjà vu. Comparés aux élégies, les trochées manquent d'essor et de noblesse de sentiment; ils s'approchent plus de la vie ordinaire, comme dans ce beau fragment, où le poëte déclare « qu'il ne trouve point à son goût le grand général qui marche à pas allongés, l'homme qui se pavane avec des cheveux bouclés, qui est rasé avec trop de soin, et qu'il aime mieux un homme de petite stature, se tenant ferme, les genoux tant soit peu rentrés, plein de cœur et rempli de pensées vigoureuses[1]. » Une description pareille qui, tout en ayant une signification très-sérieuse, frisait le comique dans l'expression, n'aurait pu trouver place dans une élégie; et là même où l'on trouve dans les trochées des considérations dans le genre élégiaque sur les malheurs de la vie, le lecteur attentif ne tardera pas à s'apercevoir de la différence entre le ton plus mesuré de l'élégie et le discours plus vif des trochées qu'il est impossible de se représenter sans l'accompagnement de gestes animés et violents. Les trochées aussi furent récités aux repas par Archiloque; mais tandis que l'élégie est toujours un épanchement sincère des sentiments que l'on engage les convives à partager, le poëte choisira le tétramètre trochaïque, quand, par exemple, il voudra gronder un ami de ce qu'il s'introduit impudemment au repas commun sans être invité et sans avoir payé son écot[2].

[1] Fragm. 9. — Liebel, p. 112.

[2] Fragm. 88. — Liebel, p. 227. Celui qu'il gronde est ce même

Digitized by Google

Il y a encore d'autres formes de poésie, dues à Archiloque, que nous ne pouvons passer sous silence, bien que nous n'écrivions point une histoire de la prosodie et que nous ne parlions des formes métriques qu'autant qu'elles trahissent le caractère particulier des différents genres de poésie. De cette nature est ce que Plutarque appelait la transition à un autre genre de rhythme, et que les prosodistes comprennent sous le nom d'*asynartète*, ou vers sans lien, en en attribuant également l'invention à Archiloque. Sans approfondir la théorie de ce genre métrique fort difficile, qu'il suffise de dire que ce vers était composé d'hémistiches de natures diverses (un demi-vers dactylique et anapestique, par exemple, et un demi-vers composé de trochées), réunis d'une façon très-lâche, et de manière à laisser à la dernière syllabe de la première moitié la liberté d'une syllabe finale [1]. Cette espèce de vers, qui passa ensuite des anciens poëtes ïambiques aux comiques, mais qu'on écarta constamment de tout genre de poésie plus grave et plus digne, est d'un caractère extrêmement mou et alangui, bien que, maniée par une main heureuse, elle soit capable d'acquérir une certaine grâce nonchalante. L'hémistiche

Périclès qu'il traite dans les élégies comme un ami intime. V. Fragm. 1, 131. — Liebel, p. 135, 55.

[1] Archiloque, ainsi que son imitateur Horace, n'unissaient point ces deux hémistiches par un mot commun à tous les deux; mais le fait que les comiques, Cratinus entre autres (Héphestion, p. 84, Gaisf.), le firent, suffit pour prouver qu'il faut considérer comme un vers ces mots d'Archiloque :

Ἐρασμονίδη Χαρίλαε, χρῆμά τοι γελοῖον.

Digitized by Google

composé de trois trochées pures par lequel ces asynastètes terminaient souvent, y contribuait surtout. Ce demi-vers portait le nom de *ithyphallicus*, parce que les chansons qui se chantaient aux phallagogies de Dionysos (les divertissements les plus voluptueux de ce culte) étaient en grande partie composées de ces vers[1]. On dirait que l'espèce d'effort qui est nécessaire pour la partie anapestique et dactylique se repose dans cette addition de trochées, afin que l'épanchement poétique puisse se répandre avec toute l'aisance et la lenteur désirables. Il était d'ailleurs parfaitement adapté au ton mélancolique des plaintes sur la puissance de l'amour et les souffrances dont il est accompagné, qui formaient, il est facile de le reconnaître, non-seulement dans les fragments d'Archiloque, mais aussi dans les imitations d'Horace, le sujet habituel de ce genre de vers[2].

[1] Un exemple remarquable de ces chansons est le morceau par lequel les Athéniens saluèrent Démétrius, fils d'Antigone, comme un nouveau Bacchus et qu'Athénée appelle ἰθύφαλλος. Nous y lisons encore (VI, 253) cette chanson qui commençait par ces vers :

Ὡς οἱ μέγιστοι τῶν θεῶν καὶ φίλτατοι
Τῇ πόλει πάρεισιν.

L'Athènes de ce temps est mieux caractérisée par le ton alangui, efféminé et presque rampant de cette chanson, que par toutes les déclamations des historiens rhéteurs.

[2] V. surtout fragm. 24 (Liebel, p. 169), dans lequel Archiloque peint en asynartètes, avec des vers ïambiques, le violent désir amoureux qui oppresse son cœur, verse les ténèbres sur ses yeux et lui dérobe le sens de son cœur, sans doute avec une allusion à son amour précédent pour Néobulé, à laquelle il a renoncé. L'épode XI d'Horace ressemble, à certains égards, à ce fragment.

Digitized by Google

Une autre invention métrique d'Archiloque préludait, pour ainsi dire, à la formation des strophes, telles que nous les trouverons développées chez les poëtes lyriques éoliens. C'étaient les *épodes*, qui ne figurent pas encore ici comme strophes, mais comme vers de moindre étendue, succédant régulièrement à des vers plus longs. C'est ainsi qu'un dimètre ïambique convertit un épode en trimètre, qu'un trimètre ïambique en fait un hexamètre dactylique, qu'un petit vers dactylique le change en trimètre ïambique, et un vers ïambique en asynartète, ce qui a souvent pour but de ranimer l'élan d'un rhythme faible et mourant. Les intentions de ces combinaisons épodiques sont, en général, aussi diverses et aussi nombreuses que les espèces; et s'il paraît, au premier coup d'œil, qu'Archiloque s'y soit abandonné au caprice, il n'est pas difficile, en regardant de plus près, de découvrir l'effet original et singulièrement beau dans son genre, de chacune de ces compositions épodiques[1].

[1] Lorsqu'un seul épode suit deux vers plus longs, comme dans le fragment 38 (Liebel, p. 161) :

Αἶνος τις ἀνθρώπων ὅδε,
Ὡς ἄρ' ἀλώπηξ κἀετὸς
Ξυνωνίην ἔμιξαν,

il en résulte une petite strophe. Cependant on peut aussi réunir en un seul plus long les deux derniers vers; il en résulte alors la forme du *proodos*, qui répond à l'épode, dont il est le pendant opposé, et qui se trouve fréquemment chez Horace. Un autre exemple de strophe est le petit chant de victoire qu'Archiloque composa, dit-on, pour la fête d'Olympie en honneur d'Hercule et d'Iolaos (fragm. 60) : deux triaitres avec l'éphymnion : Τήνελλα καλλίνικε.

Digitized by Google

Toutes ces formes métriques ne sont cependant plus pour nous que des squelettes que l'imagination seule est capable de revêtir de la chair vivante, puisqu'il est impossible de rétablir la méthode de débit dont Archiloque se servait pour les présenter à son auditoire. Nous en savons pourtant suffisamment pour nous convaincre qu'ici aussi la monotonie de la récitation rhapsodique avait cédé la place à un genre plus libre et plus hardi, qui souvent même devenait capricieux et bizarre, bien que les ïambes en général, ainsi que nous l'avons déjà vu, fussent encore plutôt débités en récitatif (*rhapsodés*), que chantés[1]. Mais il y avait aussi un genre de récitation datant d'Archiloque, dans lequel certains morceaux étaient déclamés au son d'un instrument de musique, tandis que les autres se chantaient[2]. On lui attribuait de même la *paracatalogue*, dont on peut affirmer qu'elle consistait dans l'intercalation d'un morceau, récité sans rhythme sévère ou mélodie déterminée, dans un ensemble savamment achevé de rhythmes et de mélodie. Plusieurs enfin soutiennent qu'Archiloque sépara déjà la musique instrumentale du chant, de manière que, chez lui, la première se serait souvent éloignée de ce dernier et ne l'aurait rejoint que vers la fin, tandis que les musiciens antérieurs au-

[1] V. chap. IV.

[2] Τὰ μὲν ἰαμβεῖα λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν, τὰ δ' ᾄδεσθαι. Plutarque, *l. c.* Cela tenait sans doute à la composition épodique; cependant Plutarque affirme que cela se rencontrait également chez les tragiques, très-probablement dans les réunions de trimètres et de vers dochmiques qui se trouvent surtout chez Eschyle.

Digitized by Google

raient accompagné chaque syllabe du chant avec les mêmes sons correspondants de leur instrument[1]; mais c'est là une opinion à laquelle il est difficile de souscrire sans réserve. — Un instrument à cordes spécial, de forme triangulaire, appelé l'*ïambyke*, était destiné à l'accompagnement des ïambes, et date probablement du temps d'Archiloque[2].

Il n'était guère possible d'épargner au lecteur ces explications, peut-être trop arides, si nous voulions donner une idée de la puissance de génie qui donna à Archiloque la seconde place après Homère parmi les créateurs de la poésie hellénique. Nous pourrons cependant essayer de prouver l'importance de ce poëte par un autre côté, celui de la langue. Si l'on se transporte par la pensée à une époque où le style épique, avec sa solennité constante qui ennoblit le sujet le plus infime, avec son abondance d'épithètes pittoresques, avec son ampleur qui met tout en lumière et ne perd rien de vue, était seul cultivé par les poëtes, et où l'élégie venait à peine de naître, sous forme d'une légère variante de ton; la pensée seule nous paraîtra téméraire d'introduire dans la poésie un langage qui, renonçant à ces

[1] Cela s'appelle chez Plutarque πρόσχορδα κρούειν, l'autre ἡ ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κροῦσις, que l'on dit inventée par Archiloque. Le sens s'explique par la comparaison avec Aristote (*Problem.*, XIX, 39) et Platon (*Lois*, VII, p. 812). Κρούειν signifie tout jeu d'un instrument de musique, de la flûte aussi bien que de la cithare.

[2] V. Athénée (XIV, 636), Hésychius et Photius au mot ἰαμβύκη. L'instrument appelé κλεψίαμβον dont parle Athénée paraît avoir été spécialement destiné à la ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κροῦσις.

Digitized by Google

avantages d'une imagination juvénile, se contente de désigner les idées telles que les conçoit une intelligence mûre et observatrice. Il n'y a pas là d'épithètes de luxe n'ayant d'autre but que de rendre le tableau plus complet; tous les adjectifs désignent la qualité sous laquelle l'objet se présente au moment même[1]; point de paroles ni d'inflexions qui aient disparu de l'usage et qui soient, par là même, entourées d'un prestige vénérable; mais bien l'expression pure et simple de la vie de tous les jours, qui ne contient des mots rares et sujets à explication que parce que la langue grecque a, plus tard, laissé tomber en désuétude, comme superflu, beaucoup de ce qui se trouvait encore conservé dans le dialecte ionien de cette époque. Nous y trouvons aussi l'article[2], qui est étranger à l'épopée, ainsi que mainte

[1] Pour la plus grande clarté et pour venir en aide aux jeunes lecteurs, j'ajoute que de ce genre sont les adjectifs comme (Fragm. 27. — Liebel, p. 190):

Οὐκ ἔθ' ὁμῶς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα, κάρφεται γὰρ ἤδη,

où la peau n'est pas dite *délicate* en général, mais par rapport à la jeunesse évanouie de celui auquel le poëte s'adresse; et (frag. 55. — Liebel, p. 212):

Ἀμυδρὰν χοιράδ' ἐξαλευάμενος,

où l'écueil n'est pas qualifié de *sombre* comme d'une qualité constante, mais par rapport à la difficulté d'éviter un écueil couvert par l'eau. Les épithètes épiques, comme (fragm. 116. — Liebel, p. 99) παῖδ' Ἄρεω μιηφόνου, sont fort rares.

[2] Par exemple, fragm. 58 (Liebel, p. 168), τοιάνδε δ', ὦ πίθηκε: τὴν πυγὴν ἔχων, où l'article sépare l'attribut τοιὰνδε de πυγὴ, « comme le derrière que tu as, est ainsi fait. »

Digitized by Google

particule employée d'une manière qui a plus de rapport avec la prose qu'avec la poésie épique; en un mot, c'est le genre de style que nous rencontrons chez les comiques athéniens, et que nous pourrions même trouver chez un prosateur, en supprimant le rhythme; la vivacité et l'énergie avec lesquelles les idées sont conçues et exprimées, ainsi que l'élégance gracieuse et séduisante des pensées distinguent seules ce langage de celui de la vie ordinaire[1].

Comme nous avons fait notre possible pour mettre les grands mérites d'Archiloque à la place qui leur revient, nous pourrons caractériser, dans la poésie ïambique, avec plus de brièveté les œuvres de ses successeurs, puisque nous avons en lui une mesure pour les comparer et apprécier.

Simonide d'Amorgos suit Archiloque de si près, qu'il est même regardé comme son contemporain. L'époque de son apogée tombe à partir de la 29me ol. (A.C. 664). L'histoire de sa vie se rattache, comme celle d'Archi-

[1] Voici deux exemples de la simplicité de termes d'Archiloque; ils appartenaient évidemment à un poëme qui avait quelque ressemblance avec l'épode VI d'Horace. Au commencement du fragment 122 (Liebel, p. 174) il y avait : Πόλλ' οἶδ' ἀλώπηξ, ἀλλ' ἐχῖνος ἓν μέγα, le renard connaît beaucoup d'arts, mais le hérisson en a un très-grand, — celui de se contracter et de piquer durement un ennemi. Et à la fin (Fragm. 118. — Liebel, p. 189) : ἓν δ' ἐπίσταμαι μέγα, τὸν κακῶς τι δρῶντα δεινοῖς ἀνταμείβεσθαι κακοῖς, mots par lesquels le poëte s'applique l'image du hérisson : il a ce seul grand art de répondre à celui qui le maltraite en le maltraitant. D'après cela, il faut aussi prendre le premier morceau pour un tétramètre trochaïque incomplet.

Digitized by Google

loque, à l'établissement d'une colonie ; on dit qu'il conduisit lui-même les Samiens à l'île voisine d'Amorgos, et qu'il y fonda trois villes, parmi lesquelles Minoa, où il s'établit. Simonide fit également des ïambes et des tétramètres trochaïques, et châtia, sous la première de ces formes, des personnages réels du fléau de son sarcasme. Un certain Orodécide fut pour Simonide ce que la famille de Lycambe avait été pour Archiloque. Il fit du poëme ïambique un usage original cependant, qui est plus curieux. Il y développait des considérations générales dans lesquelles il ne s'en prenait pas à des individus, mais à des classes entières de la société. Cette particularité donne aux ïambes de Simonide une certaine ressemblance avec la satire qui se trouve entremêlée aux poëmes épiques d'Hésiode, ressemblance d'autant plus frappante, que ce sont aussi les femmes qui, dans le fragment le plus considérable qui nous a été conservé, sont l'objet de son humeur. Il se sert, à cet effet, d'une invention qui reparaît plus tard dans les gnomes de Phocylide, en faisant remonter les qualités diverses et généralement mauvaises des femmes à leur origine diverse, et il réussit ainsi à décrire les caractères féminins avec infiniment plus de relief que s'il en avait simplement énuméré les qualités. La femme malpropre tire son origine du porc ; celle qui est trop rusée et également adroite dans le mal et le bien, du renard ; le chien a donné naissance aux bavardes ; la terre aux paresseuses, la mer aux inconstantes et inégales ; l'âne à celles qui ne tiennent qu'au manger et

Digitized by Google

aux plaisirs des sens; le furet à celle qui est repoussante; le cheval aux coquettes, et le singe aux laides et malicieuses. Il n'y a qu'une race qui ait été créée pour le bonheur de l'homme, celle des femmes laborieuses qui gardent fidèlement la maison et qui tirent leur origine des abeilles.

La façon dont le grand Solon traita le même genre de poésie fait un contraste heureux avec la manière rude et un peu grossière de Simonide. L'ïambe conserve bien chez lui son caractère passionnément irrité et violent; mais il ne lui sert qu'à se défendre dans la plus juste des causes. Après avoir introduit sa nouvelle constitution, il dut apprendre que, tout en ayant cherché à contrebalancer les prétentions de tous les partis, ou plutôt précisément parce qu'il s'était efforcé de rendre justice à tous les partis et à toutes les classes, il avait réussi à n'en contenter aucun. C'est alors que, pour faire rougir ses adversaires, il composa ses ïambes, où il prouvait à ses critiques combien de ses enfants eussent été enlevés à Athènes s'il eût voulu faire droit aux prétentions des factions. Son œuvre a été une œuvre bienfaisante : il en appelle avec une noble indignation au témoignage de la plus grande des divinités, de la Terre, mère de Cronos, qui, avant lui, était couverte de nombreuses bornes (ὅροις), en signe de l'engagement des champs; c'est lui qui a réussi à en débarrasser la campagne, et de rendre la liberté au pays asservi.

Il vaut la peine de lire attentivement le fragment entier qui nous a été transmis par Aristide le Rhéteur et

Digitized by Google

par Plutarque, puisqu'il nous donne un tableau fidèle et animé de l'état politique d'Athènes à cette époque, en même temps qu'il nous permet de nous faire une idée nette des poésies ïambiques de Solon. Il y a là déjà une énergie et une habileté vraiment attiques dans la défense d'une cause, épousée avec toute la chaleur de l'âme ; et l'on y découvre avec plaisir les premiers germes visibles de cette puissance de la parole[1], que le dialogue de la scène attique et l'éloquence des orateurs du peuple et des tribunaux devaient porter à son comble. Sous le rapport du dialecte et des expressions, la poésie de Solon porte encore un caractère plus ionien.

Les rares fragments des trochées de Solon, de leur côté, suffisent pour nous laisser entrevoir la manière dont il traitait ce genre de poésie. Solon écrivait les trochées presque à la même époque que les ïambes, c'est-à-dire lorsque la lutte des partis, sous leurs chefs ambitieux, s'alluma de nouveau après et malgré sa législation, et que les citoyens respectables et bien pensants eux-mêmes reprochèrent à Solon de n'avoir pas saisi les guides d'une main plus ferme en se faisant monarque, lui, le vrai patriote, l'ami du peuple entier : « Certes Solon, leur répond-il[2], ne s'est montré ni sage ni avisé ; les dieux lui mettaient en main le bonheur, et il ne l'a pas saisi : le butin était dans les rets, et voilà qu'il s'est détourné avec dépit au lieu de tirer à lui le filet tout chargé ; il faut qu'il ait perdu la raison et le sens, cela

[1] Δεινότης.

[2] Gaisf., fragm. 25. — Schneidewin, p. 33.

Digitized by Google

est clair ; car en prenant pour lui ces immenses richesses, en régnant sur Athènes, ne fût-ce qu'un seul jour, il se fût procuré le plaisir d'être ensuite écorché vif [1] et d'entraîner la ruine de sa famille [2]. » L'humeur joviale qui perce, même à travers cette traduction si simple, dans le début solennel et sincère aboutissant à cette fin comique et inattendue, produit un effet bien plus grand encore dans le beau rhythme du tétramètre trochaïque, dont le mouvement vif et presque sautillant suppose nécessairement une gesticulation animée [3] qui, même poussée jusqu'à la scurrilité, conviendrait parfaitement à ce fragment. Les autres morceaux que nous possédons des trochées de Solon se rattachent également à cet ordre d'idées et de faits, et il est probable que Solon n'écrivit qu'un seul poëme de cette espèce.

Le genre d'Hipponax, qui était à son apogée vers la 60e ol. (A. C. 540), avait beaucoup plus d'affinité avec la forme première des ïambes. Natif d'Éphèse, il avait été contraint par les tyrans Athénagoras et Comas de quitter sa patrie et de s'établir dans une autre ville ionienne, à Clazomène. Cette persécution politique, qui permet de conclure à des convictions libérales et indépendantes chez Hipponax, a pu déposer un fond d'amertume et de misanthropie dans son cœur. On lui attribue la même

[1] C'est ἤθελεν et non ἤθελον qu'il faut lire.

[2] O. Müller est le seul philologue qui ait expliqué ainsi ce passage difficile, et nous croyons qu'il est le seul qui en ait bien saisi le sens. K. H.

[3] Χειρονομία.

Digitized by Google

colère passionnée, violente et féroce qui éclatait dans les ïambes d'Archiloque. Bupalos et Athénis furent pour lui ce qu'avait été pour Archiloque la famille de Lycambe; c'étaient deux sculpteurs appartenant à une famille d'artistes de Chios qui florissait déjà depuis plusieurs générations. La taille chétive, maigre et disgracieuse d'Hipponax leur avait suggéré l'idée d'en faire une caricature. Le poëte s'en vengea par des ïambes amers et mordants dont il existe encore des fragments. Cette fois encore les ennemis du satirique se seraient pendus de désespoir. La satire d'Hipponax, cependant, ne semble pas s'être toujours concentrée ainsi sur des particuliers; on supposerait plutôt, d'après les fragments, qu'elle embrassait la vie entière, dans sa réalité, mais vue de son côté risible et par un esprit morose. C'est surtout contre le luxe déjà excessif des Grecs asiatiques que se dirigent volontiers ses sarcasmes. « Car, dit-il dans un de ses morceaux les plus considérables, l'un d'eux avait tout tranquillement dévoré, jour par jour, des torrents de thons assaisonnés de sauces délicieuses, comme un eunuque de Lampsaque, et mangé l'héritage de son père, si bien qu'il se trouvait obligé de travailler de la bêche les rochers de la montagne, rongeant quelques figues et le noir pain d'orge, pâture des esclaves[1]. »

Il se sert plus que les autres poëtes ïambiques d'expressions journalières, d'appellations de comestibles, vêtements et ustensiles ignobles de toute espèce qui avaient cours parmi le bas peuple. On voit qu'il s'ef-

[1] Athénée, VII, p. 304, B.

Digitized by Google

forçait surtout de donner dans ses ïambes des tableaux de localité d'une fraîcheur naïve et d'une énergique vérité. Pour y arriver, Hipponax n'avait pas craint de faire des changements aussi hardis qu'heureux dans le mètre ïambique. Il ralentit la marche rapide et dégagée de l'ïambe en changeant, contrairement à la loi fondamentale de cette espèce de vers, le dernier pied de l'ïambe pur en spondée. Cette mutation du rhythme[1], sa laideur et sa bizarrerie intentionnelles, étaient éminemment propres à devenir la forme rhythmique de ces peintures de laideur morale qu'esquissait Hipponax. Les ïambes de ce genre (appelés choliambes ou *trimètres scazontes*) deviennent encore plus lourds lorsque le cinquième pied est également un spondée, ce que le type primitif d'Archiloque ne défendait nullement. On les appelait alors des ïambes aux hanches disloquées (*ischiorrhogici*), et une contestation (fort difficile à décider, d'après les anciens témoignages) sur les titres respectifs d'Hipponax et d'Ananios à la priorité d'invention de ces genres de vers, un grammairien la termine en supposant qu'Ananios aurait inventé l'ischiorrhogicos, et Hipponax le scazon ordinaire[2]. Hipponax n'a cependant pas ignoré l'emploi du spondée au cinquième pied, à en juger d'après les fragments qui lui sont attribués[3]. Ces poëtes opérèrent le même changement et obtinrent le même

[1] Τὸ ἄῤῥυθμον.

[2] Chez Tyrrwhitt, *Dissert. de Babrio*, p. 17.

[3] Cf. *Babrii fabulæ Æsopeæ, emend. C. Lachmannus.* Berolini, 1845, p. 89 et s.

Digitized by Google

effet avec le tétramètre trochaïque, toujours en allongeant régulièrement la pénultième qui était brève; et il existe encore des fragments de ce genre; mais on ne saurait contester qu'Hipponax ait aussi composé des trimètres dans le genre d'Archiloque; on n'a seulement pas d'exemple authentique qui prouve qu'il les ait entremêlés de scazons.

Dans l'histoire littéraire, Ananios n'est presque pas une individualité entièrement distincte d'Hipponax. Leurs poëmes semblent avoir été réunis en un seul volume à Alexandrie, et il paraît que l'on perdit ou que l'on ne posséda jamais le *criterium* pour décider auquel des deux revenait ce morceau; aussi, à l'occasion, le même vers est attribué à l'un ou à l'autre indistinctement[1]. Les fragments peu nombreux qui appartiennent indubitablement à Ananios portent tellement le caractère d'Hipponax, que ce serait une vaine prétention de vouloir essayer d'y démontrer une différence caractéristique[2].

Deux autres genres de poésie, fort divers entre eux, ont tous deux leur source dans le penchant à saisir le côté ridicule des choses, et se rattachent intimement, l'un et l'autre, historiquement parlant, au poëme ïambique. Ce sont la fable d'animaux appelée primitivement αἶνος, mais désignée plus tard par les expressions plus vagues de μῦθος et λόγος, et la parodie.

[1] Comme chez Athénée, XIV, p. 625, C.

[2] Il n'y a pas de raison suffisante pour placer dans cette époque Hérondas, que l'on cite parfois comme auteur des choliambes. Quant aux mimiambes, qu'on lui attribue, il en sera question plus bas, dans la deuxième période, à l'occasion des mimes de Sophron.

Digitized by Google

Quant à la fable, elle a pu naître chez d'autres peuples, et surtout dans le nord de l'Europe, de la contemplation naïve et innocente de la vie des bêtes, qui souvent rappelle l'industrie humaine; chez les Grecs elle prend toujours sa source dans un travestissement intentionnel et conscient des rapports humains. L'*ænos* est, ainsi que son nom l'indique, un avertissement (παραίνεσις)[1], et un avertissement critique, amer même dans la circonstance, qui, soit crainte d'une trop grande sincérité, soit taquinerie et gaieté, cache sa censure sous la fiction d'un événement parmi les animaux. C'est ainsi que nous rencontrons l'ænos pour la première fois chez Hésiode[2] : « Je vais maintenant raconter aux rois un ænos, qu'ils comprendront bien : le faucon donc dit au rossignol qu'il emportait dans ses griffes à travers l'éther, pendant que celui-ci se lamentait, déchiré par les serres pénétrantes : « Fou « que tu es, pourquoi cries-tu? tu es devenu la proie « d'un oiseau plus fort que toi; tu vas là où je te porte. « Tout chanteur que tu es, je te dévorerai, s'il me plaît « ainsi, ou je te laisserai échapper. » Archiloque ne se servit pas autrement, dans ses ïambes contre Lycambe[3], de l'ænos du renard et de l'aigle qui firent une alliance, alliance que l'aigle (c'est ainsi que nous le complétons d'après d'autres sources[4]) observa assez peu pour dévo-

[1] Cf. G. C. L. *Philological mus.*, I, p. 281.

[2] *Œuvres et Jours*, v. 202 et suiv.

[3] Gaisf., Fragm. 38, cf. 39. — Liebel, p. 161.

[4] Coray. Μύθων Αἰσωπείων συναγωγή c. 1. Aristophane attribue cette fable à Ésope, *Oiseaux*, 651.

Digitized by Google

rer les petits du renard. Le renard ne put invoquer contre lui que la colère des dieux, qui ne manqua pas de l'atteindre bientôt. L'aigle, en dérobant de la viande d'un autel, ne fit point attention qu'il emportait en même temps des étincelles dans son nid, qui le consumèrent ainsi que ses petits. Il est clair qu'Archiloque voulut dire à Lycambe qu'il était trop impuissant pour le punir de la rupture du contrat; mais qu'il avait encore la force d'invoquer contre lui la vengeance divine. Une autre fable d'Archiloque était dirigée contre le sot orgueil de la naissance [1]. Stésichore prévint ses compatriotes, les Himériens, contre Phalaris, par la fable du cheval qui, afin de se venger du cerf, prend l'homme sur son dos et en devient esclave [2]. C'est de la même façon qu'on explique, toutes les fois que les données sont authentiques, l'origine des autres fables d'Ésope. C'est toujours quelque action, quelque projet imprudent des Samiens, Delphiens ou Athéniens dont Ésope représente le caractère et les conséquences dans une fable qui, facile à saisir, et mettant les choses plus en relief, semblait souvent plus propre qu'un long raisonnement à indiquer une situation d'une façon frappante, et à en faire mieux ressortir le point principal.

[1] Cf. Gaisf., Fragm. 39. (Liebel, p. 164-165) et Coray, c. 374.

[2] Aristote, *Rhetor.*, II, 20. C'est d'une façon tout à fait analogue que Ménénius Agrippa applique sa fable. Mais il est difficile d'admettre que l'ænos ainsi appliqué ait été connu dès lors dans le Latium, et je considère cette histoire comme transportée de Grèce à Rome.

Digitized by Google

C'est précisément parce que les choses humaines forment la première pensée dans la fable grecque, et que les bêtes ne sont là que pour lui servir de vêtement, qu'elle n'a rien de commun avec la fable populaire, et n'a même aucune espèce de rapport avec la mythologie, les métamorphoses, par exemple, qui attribuent une origine mythique à tant d'animaux. Elle est l'invention absolument libre de ceux qui savaient trouver dans le monde des animaux des analogies avec certaines situations humaines, et qui, tout en conservant à ce monde des animaux son caractère réel, le mettaient à même, en leur prêtant le langage et une certaine raison, de montrer ce caractère.

Il est très-probable que le goût de ce genre de fable, ainsi qu'une foule d'inventions analogues, avait été communiqué aux Grecs par les peuples orientaux, car ces espèces de contes symboliques et intentionnellement déguisés sont, à vrai dire, plus dans le caractère de l'Orient que dans celui de la Grèce[1]. Pour ne point nous égarer sur des terrains entièrement étrangers, tenons-nous-en à ce que nous apprennent sur cette origine orientale les Grecs eux-mêmes par les titres qu'ils donnaient à leurs fables. Ils appelaient *libyen* un genre de fables d'origine africaine, selon toute probabilité, et qui leur aura sans doute été communiqué par Cyrène. Telle est, selon Eschyle[2], la belle fable de l'aigle

[1] Nous trouvons dans l'Ancien Testament, par exemple, une fable tout à fait dans l'esprit d'Ésope. (*Juges*, IX, 8.)

[2] Fragment des *Myrmidons*.

Digitized by Google

qui, percé d'une flèche, s'écrie en la voyant empennée : « Ainsi donc nous devons la mort non point à autrui, mais à nos propres ailes[1]. » Cet exemple montre déjà que ces fables libyennes appartenaient à la catégorie des fables d'animaux, comme du reste aussi les genres, appelés cyprien et cilicien par les professeurs de rhétorique de la décadence[2], qui donnent aussi les noms de certains fabulistes barbares, tels que le Libyen Cybissos et le Cilicien Connis. On cite la dispute entre l'olivier et le laurier sur le mont Tmolus comme une fable des Lydiens anciens[3]. Les fables cariennes, au contraire, étaient tirées de la vie humaine, comme, par exemple, celle que citent les poëtes lyriques grecs Timocréon et Simonide : un pêcheur carien voit pendant l'hiver un polype de mer, et dit : « Si je plonge pour le prendre, je mourrai de froid ; si je le laisse échapper, mes enfants mourront de faim[4]. » Les fables sybaritiques, que nous connaissons surtout par Aristophane, suivent un plan analogue ; elles racontent quelque mot spirituel d'un habitant de Sybaris avec les circonstances spéciales qui y ont donné lieu[5]. La population nombreuse de cette riche colonie ionienne paraît, comme celles de plusieurs

[1] Cf. la Fontaine, *Fables*, II, vi. K. H.

[2] Théon et même Aphthonius. Il y a un fragment de fable cyprienne sur les colombes d'Aphrodite, dans les extraits du *Codex angelicus*, dans Walz, *Rhetor. græc.*, V. II, p. 12.

[3] Callimaque, fragm. 93. Bentley.

[4] Du *Codex angelicus*, l. c., V, II, p. 11, et des *Proverbes* de Macarius dans Walz, *Arsenii violetum*, p. 318.

[5] Aristophane, *Guêpes*, 1259, 1427, 1437.

Digitized by Google

capitales de nos jours, avoir attaché beaucoup d'importance à ces mots saillants et à ces jeux d'esprit que l'on recueillait et se communiquait avec avidité. Il est probable que le poëte sicilien Épicharme n'entend pas autre chose par ses « apophthegmes de Sybaris[1] » que ce que d'autres appellent les fables sybaritiques. Parfois aussi ces fables prêtaient la parole et la vie à des créatures sans raison, à des objets inanimés même, comme dans cet exemple chez Aristophane : « Une femme de Sybaris casse un vase de terre, lequel commence à crier, et appelle des témoins des mauvais traitements qu'il subit; là-dessus la femme s'écrie : « Par Cora, si au « lieu d'appeler des témoins, tu allais vite t'acheter une « bande de cuivre, tu montrerais plus d'esprit. » C'est un vieillard jovial et un peu insolent qui se sert de cette fable pour se moquer d'un homme qu'il a maltraité et qui va porter plainte contre lui; et c'est en général ainsi que nous trouvons les fables sybaritiques et ésopiques employées chez Aristophane, comme d'amusantes inventions, des plaisanteries (γέλοια) qui puissent donner à une affaire sérieuse une tournure plaisante.

Pour en revenir à Ésope, les Grecs, ainsi que l'a prouvé Bentley, ne le regardaient nullement comme un de leurs poëtes, encore moins comme écrivain, mais seulement comme un conteur de fables très-entendu, sous le nom duquel circulaient une foule de contes ingénieux d'une application fréquente, et auquel furent attribuées plus tard presque toutes les nouvelles inven-

[1] Suidas, s. v. Συβαριτικαῖς.

Digitized by Google

tions de ce genre. Sa biographie a été brodée par la postérité de toute espèce de farces et d'espiègleries. Ce qu'en disent les historiens antérieurs à Aristote se résume en ceci : Il fut l'esclave d'un Samien nommé Iadmon, fils d'Héphæstopole, qui vivait du temps du ro égyptien Amasis (le règne d'Amasis commence ol. 52me,3, A. C. 570). D'après le témoignage très-important d'un ancien historien de Samos, Eugéon[1], il naquit à Mésembria, ville de la Thrace, qui existait déjà longtemps avant que les Byzantins y eussent établi une colonie sous le règne de Darius[2]. D'après une autre donnée moins authentique, il serait né à Cotyæon, en Phrygie. Son esprit et son talent ont dû lui valoir la liberté, de manière qu'il ne resta plus en relation avec la famille d'Iadmon qu'en qualité d'affranchi. Il n'aurait pu autrement, comme le raconte Aristote, plaider en public la cause d'un démagogue accusé, et raconter, fort ironiquement, il est vrai, une fable en sa faveur. Il considère comme certain qu'Ésope trouva la mort à Delphes par les mains des Delphiens qui, irrités par ses fables railleuses, l'auraient accusé d'avoir dépouillé le temple et l'auraient mis à mort. Aristophane lui aussi parle d'une fable qu'il aurait racontée aux Delphiens du bourier qui sut se venger de l'aigle[3].

[1] Εὐγέων ou Εὐγείων est écrit à tort Εὐγείτων chez Suidas au mot Αἴσωπος.

[2] Mésembria, Poltymbria, Sélymbria, sont des noms thraces et signifient ville des Méses, des Poltys et des Sèlys.

[3] Aristoph., *Guêpes*, 1448. Cf. *Paix*, 129, Coray, *Ésope*, l. II.

Digitized by Google

Le caractère de la fable ésopique est tout à fait celui de la vraie fable d'animaux, telle que nous la trouvons chez les Grecs. Les événements et rapports réels de la vie des bêtes sont employés et mis tellement en relief par la réflexion et la parole que leur prête le poëte, qu'ils deviennent des paraboles surprenantes et frappantes des choses humaines et morales.

On a pu s'occuper de bonne heure à donner une forme poétique à ces fables ésopiques, et l'on raconte que Socrate s'en serait amusé pendant sa captivité. En général c'est, comme dans Phèdre, l'ïambe qui paraît avoir présenté la forme la plus propre à la fable, parfois aussi le scazon, comme chez Callimaque et Babrius[1]; mais il est difficile d'établir quelque chose de certain à ce sujet, car l'*ænos* était considéré plutôt comme un élément d'autres poésies, et notamment du genre ïambique, que comme un genre particulier.

L'autre genre de poésie dont nous désirons signaler ici les premiers commencements est la parodie. Les anciens déjà comprenaient par cette dénomination le travestissement de poésies universellement connues et renommées, de façon à produire, par des changements imperceptibles, au lieu du sens noble et élevé du poëme parodié, un effet contraire, généralement un sens bas et vulgaire. L'esprit jouit ainsi doublement des idées sublimes du grand poëte qui lui reviennent en mémoire,

[1] Cependant, chez Diogène Laërce, Socrate cite un distique d'une fable ésopienne. Il y a aussi des fragments de fables en hexamètres.

Digitized by Google

et des idées comiques qui les remplacent, et le contraste dans lequel elles se trouvent forcément placées, est éminemment propre à faire ressortir le côté ridicule, faux ou mesquin des sujets ainsi parodiés. L'intention n'est pas, en général, d'enlever, par cette imitation plaisante, au poëte (c'était presque toujours Homère) quelque chose de sa dignité et de son honneur, mais simplement de donner un nouveau sel et plus de force à la satire. Parfois aussi, on ne saurait le nier, la parodie aime à se jouer en folâtrant des formes solennelles de l'épopée, à peu près comme l'enfant qui s'affuble, dans ses jeux innocents, des vêtements de gala de son père, et se drape majestueusement dans ses vastes plis. Nous avons déjà eu occasion[1] de mentionner un fragment élégiaque d'Asios qui, sans être une parodie proprement dite, s'en rapproche pourtant, puisque la description du parasite mendiant y est rendue encore plus comique par une certaine solennité épique. Mais d'après le témoignage du savant Polémon[2], c'est l'ïambographe Hipponax qui peut passer pour l'inventeur de la parodie, et nous en possédons encore un fragment : « Chante, ô Muse, Eurymédon, cette Charybde engloutissante, lui qui massacre tout pour plaire à son ventre, lui qui dévore tout sans distinction, et dis comment des suffrages hostiles le conduisirent à une mort ignominieuse ; telle était la volonté du peuple, sur le rivage de la mer mu-

[1] Chap. IX (Élégie).
[2] Athénée, XV, p. 698.

Digitized by Google

gissante[1]. » Celui qui est ainsi raillé était évidemment un gourmand qui affectionnait le poisson (ὀψοφάγος). L'heureuse application des images et des fables épiques saute aux yeux.

La *Batrachomyomachie*, au contraire, la guerre entre les souris et les grenouilles, qui nous est parvenue parmi les menus poëmes homériques, n'a aucune tendance satirique, et ce serait en vain que l'on voudrait s'efforcer de trouver à cette petite épopée comique un but sarcastique. Ce n'est autre chose qu'une guerre fictive entre grenouilles et souris, qui acquiert toute l'apparence d'un combat épique par les noms et les épithètes héroïques des combattants, par les généalogies détaillées des personnages principaux, par les discours pompeux, la solennité épique, et notamment par la part qu'y prennent les divinités de l'Olympe, toutes choses avec lesquelles le sujet forme naturellement un contraste assez comique. Du reste, malgré quelques idées heureuses, le poëme entier ne révèle pas une grande puissance d'invention poétique, et l'introduction déjà est très-inférieure au ton de l'épopée homérique; tout enfin s'accorde pour faire considérer la Batrachomyomachie comme un produit de la fin de cette période, quand même la tradition ne l'attribuerait pas à Pigrès[2], frère de la reine Artémise

[1] Nous traduisons d'après le texte grec, comme nous le faisons toutes les fois que O. Müller ne l'a pas suivi d'assez près. K. H.

Le passage de Plutarque (*de Malign. Herod.*, c. XLIII), doit, selon tout le contexte, être lu ainsi qu'il suit : τέλος δὲ καθημένους ἐ Πλαταιαῖς ἀγνοῆσαι μέχρι τέλους τὸν ἀγῶνα τοὺς Ἕλληνας, ὥσπερ

Digitized by Google

d'Halicarnasse, contemporain, par conséquent, de la guerre des Perses, bien que les anciens de l'époque romaine n'hésitassent point à l'attribuer à Homère en personne.

CHAPITRE XII

LE DÉVELOPPEMENT DE LA MUSIQUE GRECQUE

Lorsque l'élégie et l'ïambe eurent pris place en Grèce à côté de l'épopée, la poésie avait acquis une grande variété et une perfection au moins apparente. L'épopée, s'élevant au-dessus des soucis et des ennuis de la vie de tous les jours, se livrait à la contemplation d'un monde grandiose et puissant, peuplé de dieux et de héros; tout en représentant la vie humaine, personnifiée dans les individus héroïques, avec une vérité et une fidélité extraordinaires, elle ne quittait jamais sa région élevée. Par sa domination exclusive et séculaire, par la constante estime dont elle était entourée, elle était devenue la vaste base de toute la poésie hellénique; elle en avait déterminé le développement et la culture, de telle façon qu'il est impossible de méconnaître un

βατραχομυομαχίας γινομένης (τὴν Πίγρης ὁ Ἀρτεμισίας ἐν ἔπεσι παίζων καὶ φλυαρῶν ἔγραψε) ἢ σιωπῇ διαγωνίσασθαι συνθεμένων, ἵνα λάθωσι τοὺς ἄλλους. V., sur Pigrès, Suidas, qui met à tort la jeune Artémise au lieu de l'Artémise l'ancienne.

Digitized by Google

certain ton épique et homérique jusque dans les genres de poésie les plus divers qui se formèrent plus tard. Comment expliquer autrement ce plaisir que trouva toujours la poésie lyrique et dramatique à contempler avec une satisfaction tranquille, à développer sans cesse les caractères et les figures dessinés par l'épopée, à se représenter constamment à des points de vue nouveaux ces nobles créations de l'imagination antique? N'est-ce pas dans la poésie épique qu'on puisait cet amour enthousiaste, mais calme en même temps et contenu, avec lequel on embrassait ces figures qui se présentaient à l'âme comme des êtres réels et sublimes, non comme des créations arbitraires, individuelles, toujours renouvelées de tel ou tel poëte? Ces idées, que les poëtes avaient mis à développer tous les trésors de leur âme, l'esprit grec s'en nourrit pendant des siècles, et c'est lorsque, grâce à elles, il fut arrivé à sa maturité, mais alors seulement, que le génie des poëtes originaux s'affranchit des liens de l'épopée, pour inventer, timide d'abord et modérément novateur dans l'élégie, plus hardi et plus révolutionnaire dans l'ïambe, des formes nouvelles pour les émotions et les sensations individuelles de l'âme qu'agitaient les influences et les motifs du présent. Dès lors le champ était ouvert à l'épanchement poétique et en même temps familier du cœur ému, soucieux, affligé, qui éprouve le besoin de se soulager en se communiquant, d'arriver à envisager sa situation avec plus de calme et de sérénité; il était ouvert aussi aux combats passionnés de l'esprit qui dispose des

Digitized by Google

armes du courroux et de la raillerie. La poésie était entrée dans la vie réelle sous deux formes, douce et terrible, insinuante et agressive.

Et pourtant quelle abondance de formes poétiques était cachée encore dans le sein de l'avenir! L'élégie et l'ïambe ne sont guère que les degrés qui devaient conduire à la poésie lyrique, ils n'appartiennent pas encore à cette poésie. L'idée de poésie lyrique, à ne parler d'abord que des signes tout extérieurs, rappelle surtout la réunion de la poésie avec la musique, le chant aussi bien que la musique instrumentale. Cette réunion, elle existait déjà dans l'épopée, et plus encore dans l'élégie et les ïambes; mais le chant n'y était point une condition nécessaire, et le débit rhapsodique, en usage pour l'épopée, suffisait aussi, au moins dans les commencements, pour l'élégie et les poëmes ïambiques. Le chant proprement dit, et l'accompagnement continu de la musique trouvent leur place là où le sentiment, la passion, remplissent l'âme avec tant d'énergie, qu'un ton égal et contenu n'y répondrait plus. Dans ces émotions qui, tour à tour débordant et se ralentissant, agitent le cœur tantôt avec violence, tantôt avec légèreté, la parole de l'homme, même dans l'état naturel et sauvage, se transforme insensiblement en chant, par la succession marquée des sons graves et des sons aigus. Grâce au sens délicat pour l'harmonie de toutes les conditions, qui était inné chez le Grec, il s'y joignait naturellement la cadence du *rhythme* qui produisait des formes métriques plus

Digitized by Google

variées et plus savantes, et, comme une émotion plus vive a besoin aussi de plus de pauses et de points de repos, les vers s'ordonnaient naturellement, dans la poésie lyrique proprement dite, en *strophes* de plus ou moins d'étendue, qui contenaient des formes plus ou moins variées de la mesure, et offraient à la fin de chaque division qu'elles formaient, comme une conclusion paisible. Cette ordonnance en strophes se rattachait en même temps à la *danse*, qui se joignait sinon forcément, du moins très-naturellement au chant. Plus le sentiment s'exprime avec spontanéité, plus les mouvements du corps seront animés; et des mouvements expressifs qui suivaient le rhythme de la poésie et correspondaient à sa savante ordonnance, se tranformaient d'eux-mêmes en danse.

Il faut donc s'attendre dans la poésie lyrique proprement dite des Hellènes à l'expression d'une âme encore plus profondément émue, encore plus agitée dans ses fibres les plus secrètes, à un ton plus tendre encore, plus intime, d'un courant plus large que ceux de l'élégie et de l'ïambe, quelle que soit la perfection de ces genres, considérés en eux-mêmes. Et cette expression de l'âme était encore haussée dans le débit par le chant et la musique instrumentale qui lui répondaient, souvent aussi par les figures et les mouvements de la danse. Dans cette alliance d'arts frères, la poésie dominait sans doute, et la musique et l'orchestique ne tendaient qu'à rendre plus irrésistibles, à animer de plus de vie les conceptions du poëte; et pourtant elle n'aurait pu se

Digitized by Google

dérober à l'influence de ses auxiliaires ; et lorsque la musique fut arrivée à un plus grand développement, le seul choix de la mélodie décidait déjà de tout le caractère d'un poëme. On ne saurait donc se passer de quelques renseignements sur ce développement artistique de la musique ; si l'on veut se faire une idée juste de la poésie lyrique et de ses conditions essentielles. Il va sans dire que la nature même de notre tâche nous imposerait déjà le devoir d'appuyer plutôt sur le caractère général de la musique ancienne que sur les détails techniques, quand même ces détails, malgré bien des travaux excellents, ne seraient plus un sujet très-obscur et nullement approfondi de la science.

La véritable histoire de la musique grecque, si l'on en écarte les traditions légendaires d'Orphée, de Philammon, de Chrysothémis et d'autres chanteurs fabuleux, commence avec Terpandre le Lesbien. Terpandre est en effet le véritable créateur de la musique grecque ; car c'est lui qui classa d'après des lois artistiques les différentes mélodies qui s'étaient formées naturellement dans les diverses contrées sous l'impulsion des dispositions musicales ; c'est lui qui en fit un système régulier que la musique grecque, malgré tous ses développements et ses raffinements exagérés, a toujours respecté et observé [1]. Doué d'un esprit inventeur et ouvrant une ère nouvelle à la musique, il ne se détacha cependant point du terrain de la tradition. Utilisant tous les élé-

[1] V. des théories contraires dans Bernhardy (*Grundriss der Griech. Litter.*, Th. II, Abth. I, p. 530. 2e édit.).

Digitized by Google

ments de la musique que lui offraient les mélodies de la Grèce et de l'Asie Mineure, il réunit dans un ensemble harmonieux tout ce qui était épars et désordonné.

Selon toutes les probabilités, Terpandre appartenait lui-même à une famille qui faisait remonter aux bardes guerriers des Piériens de la Béotie son exercice de la musique; cette transmission héréditaire de l'art musical est, en tous les cas, tout à fait conforme aux mœurs et aux institutions des Grecs primitifs[1]. Les Éoliens de l'île de Lesbos étaient originaires de Béotie[2], de cette patrie du culte des Muses et de la poésie hymnique des Thraces[3], et ils en avaient apporté sans doute les premiers germes de la poésie. Cette pérégrination de l'art, la légende l'indique poétiquement quand elle raconte qu'après le meurtre d'Orphée par les Ménades thraces, sa tête et sa lyre avaient été jetées à la mer et poussées par les flots vers l'île de Lesbos : depuis lors le chant et le gracieux jeu de la cithare demeuraient dans l'île, mélodieuse entre toutes[4].

[1] On trouve souvent, dans les États de la Grèce, des familles, γένη, auxquelles incombaient, comme fonctions héréditaires, ces récréations musicales, surtout dans les fêtes. C'est ainsi qu'à Athènes le jeu de cithare, dans les processions, était l'affaire des Eunides. Les Eumolpides d'Éleusis sont, le nom l'indique suffisamment, une famille de chanteurs d'hymnes. Les joueurs de flûte, à Sparte, transmettaient dans leurs familles leurs priviléges et leur art. Simonide et Stésichore, nous le prouverons plus loin, appartenaient également à ces familles musicales.

[2] Chap. I.

[3] Chap. II.

[4] Πασέων τ' ἐστὶν ἀοιδοτάτη, dit l'élégiaque Phanoclès, qui raconte le mieux cette fable. Stobée, tit. LXII, p. 399.

Digitized by Google

C'était dans la petite ville lesbienne d'Antissa, que l'on montrait le tombeau et la tête d'Orphée, l'on croyait avoir remarqué que les rossignols chantaient plus doucement en cet endroit qu'ailleurs [1], et c'est à Antissa que, d'après le témoignage unanime de plusieurs écrivains anciens, naquit Terpandre. Les impressions de la terre natale et les goûts de l'adolescence l'auraient ainsi préparé à la grande entreprise qu'il devait exécuter un jour.

L'époque de Terpandre est déterminée par son apparition en Grèce et surtout dans le Péloponnèse. Car tant qu'il vécut dans sa patrie lesbienne, son activité nous est dérobée, et nous ne savons rien de certain sur lui avant qu'il parût dans le Péloponnèse, cette partie de la Grèce qui, par la puissance politique, par ses constitutions régulières et sans doute aussi par sa civilisation, était alors en avance sur toutes les autres contrées. Une des dates les plus certaines de la chronologie antique est celle de la première introduction des concours de musique, 26e ol. (A. C. 676) à la fête d'Apollon Carnéen à Lacédémone, où Terpandre fut couronné le premier. Nous savons aussi qu'il triompha quatre fois de suite dans les joutes musicales du sanctuaire pythien de Delphes, qui y étaient célébrées longtemps avant l'organisation des jeux gymnastiques (47e ol.), à la distance de huit ans cependant, et non pas tous les quatre ans comme plus

[1] Myrsilos de Lesbos (*Antigon. caryst. hist. mirabil.*, c. V). L'histoire de Nicomaque (*Enchir. harm.*, II, p. 29, Meibom) nomme aussi Antissa à cette occasion.

Digitized by Google

tard [1]. Ces victoires pythiennes devront probablement être placées entre la 27e et la 33e ol., puisque c'est dans la 4e année de la 33e ol. (A. Ch. 645) que Terpandre introduisit chez les Lacédémoniens ses *nomes* du chant citharique, qu'il parut comme législateur de la musique, et qu'il acquit par ces remarquables productions la plus grande autorité dans son art [2]. A Lacédémone, dont les citoyens étaient de tout temps enthousiastes de danse et de chant, tout en maintenant, ici comme partout, l'ordre et la régularité, on faisait remonter à Terpandre la première organisation fixe de la musique [3], et on y conservait avec soin une notice exacte sur la date de cet événement, très-probablement dans les registres des jeux publics. De tout cela il résulte qu'il faut voir dans Terpandre un contemporain de Callinos et d'Archiloque, ce qui déciderait par une sorte de moyen terme la discussion des hellénistes sur l'antériorité de Terpandre et d'Archiloque.

Parmi les inventions de Terpandre, la plus importante sans contredit est celle de la cithare à sept cordes. Les chanteurs plus anciens n'avaient, pour accompagner leur voix, qu'une cithare à quatre cordes, le tétrachorde, et cet instrument avait été si répandu et en si grande estime, que tout le système musical continua toujours à l'avoir pour base. Terpandre fut le premier qui ajouta

[1] V. *les Doriens*, II, p. 320 (p. 314 de la nouv. éd.).

[2] *Marmor Parium.*, ep. 34, ligne 49. Cf. Plutarque, *de Musica*, c. IX.

[3] Ἡ πρώτη κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικὴν, dit Plutarque, c. IX.

Digitized by Google

trois cordes à cet instrument, ainsi qu'il l'affirme lui-même dans deux vers qui nous ont été conservés[1]. « Nous avons dédaigné le chant des quatre sons et ferons retentir de nouveaux hymnes au son de la phorminx aux sept cordes. » Les cordes du tétrachorde étaient tendues de façon que les deux cordes extrêmes étaient l'une avec l'autre dans le rapport que les anciens appelaient *diatessaron*, et que les modernes nomment la quarte. Il repose principalement sur ce que la corde inférieure vibre trois fois dans le même espace de temps dans lequel la corde supérieure fait quatre vibrations. Entre ces deux cordes qui formaient l'accord principal et simple de l'instrument, il y en avait dans le plus ancien système de gamme que l'on appelle le système diatonique, deux autres, tendues de façon à ce que des trois intervalles entre ces quatre cordes, deux constituaient un ton entier, le troisième un demi-ton. C'est cet instrument que Terpandre développa en ajoutant au premier tétrachorde un second, non de manière à faire du ton le plus élevé du tétrachorde inférieur le ton le plus bas du tétrachorde supérieur, mais de manière à laisser entre les deux tétrachordes un intervalle d'un ton. De cette façon, cependant, la cithare aurait eu huit cordes, si Terpandre n'avait supprimé la troi-

[1] Dans Euclide (*Introduct. harm.*, p. 19), en partie aussi dans Strabon, XIII, p. 618; Clem. Alex., *Strom.*, VI, p. 814; Potter. Voici ces vers :

Ἡμεῖς τοι τετράγηρυν ἀποστέρξαντες ἀοιδὴν
Ἑπτατόνῳ φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν ὕμνους.

Digitized by Google

sième corde du tétrachorde supérieur, qu'il doit avoir considérée comme de moindre importance. L'heptachorde de Terpandre se trouvait ainsi avoir l'étendue d'une octave ou d'un diapason, pour nous servir du terme grec, le ton le plus élevé du tétrachorde supérieur, et le ton le plus grave du tétrachorde inférieur se trouvant l'un vis-à-vis de l'autre, dans la plus simple des proportions (1 à 2), que les Grecs reconnurent bientôt comme l'accord fondamental de la musique. En même temps le ton le plus élevé du tétrachorde supérieur se trouvait, avec le ton le plus élevé du tétrachorde inférieur, dans la relation de la quinte, dont la formule arithmétique est 2 : 3. En général les tons étaient probablement ordonnés de façon que les consonnances les plus simples après l'octave, c'est-à-dire les quintes et les quartes dominassent tout le système[1]. Aussi l'heptachorde de Terpandre resta-t-il longtemps en honneur et fut-il encore employé par Pindare, bien qu'à cette époque la corde supprimée du tétrachorde supérieur eût été rétablie et que l'instrument fût ainsi devenu un octochorde[2].

[1] Les cordes de l'heptachorde de Terpandre étaient appelées, en partant de la plus élevée vers la plus basse : νήτη, παρανήτη, παραμέση, μέση, λιχανός, παρυπάτη, ὑπάτη. Les intervalles étaient 1, 1 1/2, 1, 1, 1, 1/2 lorsque l'heptachorde était tendu d'après le système diatonique en harmonie dorienne.

[2] Sur l'heptachorde, V. Böckh, *de Metris Pindari*, III, 7, p. 205 et suiv. (Les traducteurs anglais et italiens ne se sont pas aperçus du *lapsus*, échappé ici soit à Müller, soit au compositeur : c'est de la corde supprimée du tétrachorde supérieur, et non du tétrachorde

Digitized by Google

Il est probable que Terpandre régla aussi le système des genres (γένη) et des modes (τρόποι, ἁρμονίαι) de la musique grecque. Comme il y aura lieu, en traitant de la poésie lyrique, de nous y référer, voici en quoi consistait ce système. Les genres reposent sur les intervalles qui se trouvent entre les quatre sons du tétrachorde. Les musiciens grecs connaissent trois genres, les genres diatonique, chromatique et enharmonique. Dans le genre diatonique, les intervalles étaient deux tons complets et un demi-ton, aussi est-il désigné comme le plus simple et le plus naturel, et fut-il le plus fréquemment employé. Dans le genre chromatique, les intervalles sont, le premier d'un demi-ton, le second d'un ton et demi, le troisième d'un demi-ton[1]. Cet arrangement du tétrachorde était également fort ancien, mais très-rarement employé, parce qu'on attribuait à la musique chromatique un caractère gracieux, il est vrai, mais efféminé et alangui. Le genre enharmonique comptait deux petits intervalles de quarts de ton chacun (appelé *diéris*) et un autre de deux tons. C'était le plus récent; il ne fut inventé que par Olympos, qui vécut peu de temps après Terpandre[2].

inférieur qu'il s'agit. Nous en dirons autant de la note précédent où il faut intervertir l'ordre des intervalles du texte allemand V. d'ailleurs notre appendice. K. H.)

[1] De ces deux petits intervalles, l'un est plus grand que l'autre, celui-ci plus, celui-là moins d'un demi-ton. Le premier est appelé *apotomé*, l'autre *leimma*.

[2] V. Plutarque, *de Mus.*, 7, 11, 20, 29, 33. C'est un livre rempli de curieux renseignements, mais si négligemment rédigé,

Digitized by Google

Les anciens parlent avec prédilection de l'effet de la musique enharmonique et en vantent surtout la vivacité et la vigueur. Mais l'exécution exigeait une grande expérience et beaucoup de soin dans le chant et le jeu, à cause de l'exiguïté de ces quarts de tons.

Ces genres sont déterminés plus exactement par les *harmonies* ou modes qui désignent la position, l'ordre dans lequel se succèdent ces intervalles dont les genres indiquent la valeur[1], et qui déterminent la gravité ou l'élévation de la gamme en général. Trois harmonies existaient de très-bonne heure : la dorienne, la plus grave, la phrygienne ou moyenne, et la lydienne, la plus élevée. La première seule tire son nom d'une tribu grecque ; les deux autres sont nommées d'après des nations de l'Asie Mineure, dont le sens musical, l'amour pour la flûte surtout, est connu. Sans doute des mélodies nationales étaient en usage chez ces peuples, et le caractère particulier de ces mélodies conduisit à l'introduction de ces harmonies. Le rapport déterminé et systématique cependant qui existe entre elles et l'harmonie dorienne, dut nécessairement être l'œuvre d'un musicien grec, très-probablement de ce Terpandre même qui avait eu, dans sa patrie de Lesbos, bonne occasion d'apprendre à connaître les mélodies de l'Asie Mineure, si voisine de l'île. Pin-

que parfois l'auteur est en flagrante contradiction avec lui-même.

[1] Par exemple, les intervalles du *diatonon* sont placés dans l'harmonie dorienne : 1/2, 1, 1 ; dans la phrygienne, 1, 1/2, 1 ; dans la lydienne, 1, 1, 1/2. (Nous conservons le terme grec d'*harmonie*, pour ce que le musicien français appelle *mode*. K. H.)

Digitized by Google

dare, dans un de ses fragments, raconte que Terpandre entendit aux banquets le son de la *pectis*[1], instrument lydien, qui embrassait deux octaves, et que c'est d'après cet instrument qu'il forma le genre de lyre qu'on appelle *barbiton*. Il y avait aussi chez les Lesbiens une espèce particulière de lyre qu'on appelait l'asiatique (Ἀσίας) et dont on attribuait également l'invention à Terpandre, bien que d'autres la considérassent comme l'œuvre de son élève Cépion[2]. Évidemment les Lesbiens, Terpandre à leur tête, furent les intermédiaires qui rattachèrent la musique de l'Asie Mineure à celle de l'antique Hellade, dont le siége principal était au Péloponnèse, parmi les Doriens, et qui fondèrent sur cette union un système stable dans lequel chaque mode avait sa destination propre et son caractère particulier. C'est à établir ce système que servirent les *nomes* (νόμοι), compositions musicales pleines de simplicité et de sévérité, à peu près analogues à nos plus anciennes mélodies religieuses. L'harmonie dorienne, d'après tous les témoignages, était d'un caractère grave et sévère : elle était propre à produire une disposition d'âme ferme, calme et réfléchie. « Quant à l'harmonie dorienne, dit

[1] Athénée, XIV, p. 635, D. L'intelligence de ce passage souvent discuté offre de grandes difficultés. La pensée de Pindare est probablement celle-ci, que Terpandre avait formé le barbiton aux sons graves, en empruntant à la pectis (ou *magadis*) l'octave inférieure. Parmi les poëtes grecs, c'est Sappho qui se serait servie la première du pectis ou magadis ; après elle seulement Anacréon.

[2] Plutarque, *de Music.*, 6 ; *Anecd.*, Bekker, t. I, p. 452. Cf. Aristoph., *Thesmoph.* 120, et les scholies.

Digitized by Google

Aristote, tous sont unanimes pour lui attribuer le caractère le plus tranquille (στασιμωτάτη) et le plus viril. » L'harmonie phrygienne provenait évidemment des mélodies bruyantes et passionnées avec lesquelles les Phrygiens célébraient le culte des Corybantes et de la grande mère des dieux[1]. En Grèce on l'employa également de préférence aux services religieux orgiastiques, surtout à la fête de Dionysos. Elle était éminemment propre à exprimer l'enthousiasme et l'exaltation. L'harmonie lydienne a des sons plus élevés que les deux autres, et se rapproche par là de la voix féminine : aussi son caractère était-il plus doux et plus tendre. Elle comportait cependant une exécution variée, en ce que ses mélodies avaient tantôt une expression douloureuse et triste, tantôt un ton calme et gracieux. Aristote, qui, dans sa Politique, fait des observations si fines sur l'influence de la musique sur les âmes jeunes et sur l'emploi de cet art dans l'éducation, Aristote trouve l'harmonie lydienne particulièrement propre à l'éducation musicale de la première jeunesse.

D'autres harmonies se joignirent plus tard, et bien après Terpandre, à ces trois modes primitifs. Entre les harmonies dorienne et phrygienne, se plaça l'ionienne, et entre les harmonies phrygienne et lydienne, l'harmonie éolienne. A la première, on attribua un ton mou et alangui, mais en même temps un certain pathétique; aussi s'appropriait-elle particulièrement aux chants de

[1] Chap. III.

Digitized by Google

deuil; la seconde se prêtait à l'expression de sentiments vifs et passionnés; son application à la poésie lesbienne et pindarique en signale le mieux le caractère. A ces cinq harmonies on en joignit autant de plus graves et autant de plus élevées lesquelles s'ajoutaient des deux côtés au système primitif. Les premières s'appelaient *hyperdorios*, *hyperiastios*, *hyperphrygios*, etc.; les autres *hypolydios*, *hypoéolios*, *hypophrygios*, etc. Dans le temps dont nous parlons, on ne rencontre cependant encore que les deux plus rapprochées des cinq premières, à savoir l'hypolydienne et l'hyperdorienne, qu'on appelle parfois aussi *mixolydienne*, parce qu'elle se rapprochait le plus de la lydienne. Quant à la première, on en attribua l'invention à Polymneste, tandis que Sappho aurait inventé la dernière, qui était également et très-particulièrement destinée aux chants plaintifs d'un ton sentimental et douloureux. Le système entier des quinze modes ou harmonies ne se compléta que par les musiciens de l'époque suivante, après les temps de Pindare et par un progrès très-lent.

La meilleure preuve que Terpandre mit en un système régulier les diverses harmonies dont l'état de la musique lui permettait de se servir, c'est qu'il introduisit des signes fixes pour les sons musicaux. On peut en effet ajouter toute créance au renseignement qui nous apprend que Terpandre nota le premier des morceaux poétiques [1], quoique nous ne soyons pas exactemen

[1] Μέλος πρῶτος περιέθηκε τοῖς ποιήμασι, dit Clém. d'Al., *Strom.*, I, p. 364, P. Τὸν Τέρπανδρον κιθαρῳδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων, κατὰ νόμον

Digitized by Google

instruits de son genre de notation; car celui qui fut plus tard en usage dans la Grèce, ne fut introduit que du temps de Pythagore. Aussi possédait-on encore plus tard des morceaux de musique de Terpandre du genre de ceux qu'on appelait des nomes [1]; tandis que les nomes des chanteurs antérieurs, d'Olène, de Philammon, etc., ne s'étaient conservés que par transmission orale et avaient par conséquent subi bien des altérations dans le cours du temps. Les nomes de Terpandre étaient citharédiques, ou, en d'autres termes, destinés au chant et au jeu de la cithare. Sans doute il employa aussi la flûte, instrument très-généralement connu alors chez les Grecs. Archiloque, son contemporain, parle même de péans ioniens, composés peut-être par Terpandre lui-même, qui auraient été chantés avec accompagnement de flûte [2], quoique pour ce genre de poëme, la cithare fût l'instrument préféré. Mais à prendre dans leur ensemble les données des anciens, on ne peut guère douter que dans cette musique lesbienne, la cithare ne jouât le rôle principal.

L'école des citharistes lesbiens conserva la supériorité dans les concours, surtout à la fête des Carnées de Sparte,

ἑκάστου τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὁμήρου μέλη περιτιθέντα, ᾄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν, Plutarque, *de Mus.*, 3, d'après Héraclide.

[1] Voy. plus haut, ch. III.

[2] Αὐτὸς ἐξάρχων πρὸς αὐλὸν Λέσβιον παιήονα. Archiloque, dans Athénée, V, p. 180 E. Fragm. 58, Gaisf., Liebel, p. 128. On devine aussi par le passage rempli de lacunes du marbre de Paros, ep. 35, que Terpandre s'occupait aussi de la flûte.

Digitized by Google

jusqu'à Périclite, dernier vainqueur en ce genre qui fût venu de Lesbos. Il vécut peu de temps avant Hipponax (60e ol.)[1]. En grande partie assurément, ces nomes de Terpandre n'étaient que des renouvellements et des développements de vieilles mélodies, d'usage dans les cultes ; c'est ainsi qu'il faut interpréter ce fait que quelques-uns des nomes notés par Terpandre auraient été inventés par l'antique chantre de Delphes, Philammon ; en partie, ils semblent, ainsi que l'indiquent les titres des nomes éolien et béotien, être sortis d'airs populaires[2]. D'autres, et la plupart sans doute, seront nés de l'esprit même de l'inventif artiste. Les nomes de Terpandre étaient d'ailleurs des morceaux fort achevés déjà, dans lesquels une idée musicale donnée était traitée et développée d'après un plan régulier, comme il ressort de l'index des diverses parties qui composaient un nome de Terpandre[3].

La composition rhythmique des compositions de Terpandre était encore fort simple. On dit de lui qu'il notait des hexamètres (ἔπη)[4]. C'étaient surtout des morceaux de poëmes homériques, uniquement récités jusque-là par les rhapsodes, qu'il arrangeait pour le débit musical, avec accompagnement de cithare. Il composait même,

[1] Aussi Sappho (Fragm. 52, Blomf., 69, Neue.) appelle-t-elle le chanteur lesbien πέρροχος ἀλλοδαποῖσιν.

[2] Plut., *de Mus.*, 4, Pollux, IV, 9, 65.

[3] C'étaient, d'après Pollux (IV, 9, 66) ἔπαρχα, μέταρχα, κατάτροπα, μετακατάτροπα, ὀμφαλός, σφραγίς, ἐπίλογος.

[4] V. surtout Plut., *de Mus.*, 3. Cf. 4, 6; Proclus dans Photius, p. 523, H.

Digitized by Google

dans la mesure hexamétrique, des hymnes préludes (προοίμια), qu'il faut se représenter à peu près comme ceux d'Homère, avec un peu plus d'essor lyrique cependant [1]. Il est toutefois difficile d'admettre que tous les nomes de Terpandre aient eu sans exception le rhythme simple et uniforme de l'hexamètre héroïque. Les titres seuls de deux de ces nomes (l'orthique et le trochaïque), s'y opposent : tous deux tirent leur nom de leur rhythme, d'après le témoignage de Pollux et d'autres grammairiens. Le dernier était donc composé en mesure trochaïque, le premier dans ces rhythmes orthiques, dont le caractère particulier consiste dans l'allongement de certains pieds, au moyen duquel les longues et les brèves acquièrent la valeur quadruple des longues et des brèves ordinaires. Un autre fragment de Terpandre que nous possédons, consiste exclusivement en syllabes longues et exprime une pensée tout aussi sublime et grave que la mesure est sévère et digne : « Zeus, commencement de tout, guide de tout ; Zeus, à toi j'envoie ce commencement des hymnes [2]. » Ces mesures, composées tout

[1] Il serait cependant possible que, parmi les petits hymnes homériques, quelques-uns de ces poëmes de Terpandre eussent trouvé leur place. Celui à Athéné, par exemple (XXVIII), semble beaucoup se prêter au débit citharédique.

[2] Ζεῦ, πάντων ἀρχά, πάντων ἀγήτωρ,
Ζεῦ, σοὶ πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν.

Dans Clément d'Alex., *Strom.*, VI, p. 784, P., qui dit aussi que cet hymne à Zeus a été composé en dialecte dorien. — Pour des détails sur cette mesure, V. Ritschl, *Rh. Mus. für Phil.*, 1842, p. 277, et suiv.

Digitized by Google

entières de syllabes longues, étaient employées aux actes religieux les plus solennels : et c'est de la libation (σπονδή) à laquelle régnait un silence sacré (εὐφημία) que le spondée, pied de deux longues, tire son nom. C'est surtout à Zeus qu'étaient adressés ces chants, dans son antique sanctuaire de Dodone, aux frontières de la Thesprotie et de la Molossie et c'est de là qu'on faisait venir le pied molosse, qui consistait en trois longues et d'après lequel il faut très-probablement mesurer le fragment de Terpandre.

Si peu que nous sachions de Terpandre, si regrettable surtout que soit la perte de la plupart des textes de ses œuvres qui eussent permis de mieux apprécier leurs qualités métriques et poétiques, ce que l'on rapporte suffit cependant pour se faire une idée des grands mérites de ce premier fondateur de la musique grecque ; toutefois ces mérites ne doivent pas obscurcir ceux d'un autre maître qui élargit si heureusement le système de la musique grecque, que Plutarque va jusqu'à le déclarer, lui, le créateur (ἀρχηγός) de cet art ; nous voulons parler du Phrygien Olympos.

L'âge, et surtout l'histoire entière de cet Olympos, ont été enveloppés de ténèbres par la fréquente confusion qu'on faisait de sa personne, certainement aussi historique que celle de Terpandre, avec celle d'un Olympos mythologique qui se rattache à la première fondation de la religion et du culte phrygiens. Plutarque lui-même, qui dans son savant ouvrage sur la musique insiste sur la distinction entre l'ancien Olympos et l'autre plus moderne,

Digitized by Google

qui prit une part si vive au développement de son art, Plutarque a cependant attribué au personnage mythologique de ce nom des inventions qui reviennent à son homonyme plus récent. Le premier se perd tout à fait dans le demi-jour de la légende : il est le favori et l'élève du silène phrygien, Marsyas, qui inventa, dit-on, la flûte et soutint avec cet instrument la lutte célèbre et malheureuse contre le jeu de cithare du dieu des Hellènes, Apollon. Dans de belles sculptures et peintures grecques on voit cet Olympos, délicat adolescent, instruit dans le jeu de la flûte par Marsyas ou dans celui de la syrinx par Pan, qui appartient également à la suite de la Mère des dieux phrygienne. Sur d'autres reliefs et sur des pierres taillées, le jeune Phrygien est représenté interposant sa prière suppliante auprès du dieu impitoyable pour son pauvre maître Marsyas qui va être écorché. On pouvait bien attribuer à cet Olympos, aussi bien qu'à Hyagnis, encore antérieur, l'invention de certains nomes, dans le sens qu'a ce mot lorsque l'on parle des nomes d'Olène et de Philammon, c'est-à-dire de mélodies déterminées, chantées régulièrement à de certaines fêtes et dont on faisait remonter l'origine à des chanteurs d'autrefois, unis d'amitié avec les dieux eux-mêmes. Il y avait aussi en Phrygie une famille qui se disait descendue de l'Olympos mythologique et qui était probablement chargée du jeu de flûte aux fêtes de la grande Mère. C'est d'elle que sortit Olympos, le jeune, s'il faut en croire Plutarque.

Cet artiste est comme l'intermédiaire entre sa patrie phrygienne et la nation grecque. La Phrygie, de peu

Digitized by Google

d'importance d'ailleurs dans l'histoire de la civilisation, curieuse seulement par ses cultes extatiques et sa musique bruyante, exerça, grâce à lui, une influence profonde sur la musique et indirectement sur la poésie des Hellènes. Mais cette influence, Olympos n'eût jamais pu l'exercer, si, par un séjour prolongé parmi les Grecs, il ne fût devenu lui-même Hellène de caractère et d'éducation. Nous savons qu'il parut dans le sanctuaire pythien avec des mélodies nouvelles et qu'il eut pour élèves des Grecs, tels que Cratès et l'Argivien Hiérax[1]. C'est par Olympos que la flûte obtint dans la musique grecque une place égale à celle de la cithare et que l'art tout entier acquit une liberté plus grande. Il était beaucoup plus facile de multiplier les sons de la flûte que ceux de la cithare, d'autant plus que les musiciens de l'antiquité avaient l'habitude de jouer de deux flûtes à la fois. Aussi les critiques un peu sévères de l'antiquité qui ne perdent jamais de vue la portée morale de la musique, sont-ils défavorables à la flûte, parce que par le grand nombre de ses accords elle séduisait le virtuose et l'entraînait à un jeu voluptueux et irrégulier. C'est encore Olympos qui inventa et cultiva la troisième gamme, appelée enharmonique, dont on a caractérisé plus haut les grands effets et les difficultés non moins grandes.

[1] Le premier est cité par Plutarque, *de Mus.*, 7, le second par le même, *Ibid.*, 26, et par Pollux, IV, 10, 79. Il n'est donc pas possible de considérer ce nouvel Olympos comme un personnage légendaire, ou pour une désignation collective de la musique phrygienne développée.

Digitized by Google

Ses nomes étaient donc aulodiques, c'est-à-dire destinés pour le chant avec accompagnement de flûte et appartenaient au genre enharmonique. Parmi les titres divers qui nous sont parvenus, j'appelle l'attention sur le nomos *harmatios*, parce qu'on peut encore s'en faire une certaine idée. Euripide dans son *Oreste* met dans la bouche d'un eunuque phrygien de la suite d'Hélène, qui vient d'échapper aux mains meurtrières d'Oreste et de Pylade, et qui est encore sous le coup d'une terreur indicible, un récit des horreurs dont il a été témoin. C'est un chant qui unit l'expression la plus vive de la douleur et de la crainte à tous les caractères d'une mollesse tout asiatique. Ce chant dont la composition musicale fut sans nul doute aussi savante que la structure rhythmique, était composé d'après le nome harmatios ainsi qu'Euripide le fait dire à l'eunuque phrygien lui-même. Évidemment ces chants de plainte, violents et passionnés, convenaient particulièrement au talent et au goût d'Olympos. A Delphes où la fête des Pythiques roulait surtout sur le combat d'Apollon et de Python, Olympos avait le premier joué sur la flûte et dans le mode lydien une mélodie de deuil sur la mort de Python[1]. A Athènes un nome d'Olympos, exécuté sur plusieurs flûtes (ξυναυλία), était très-connu : au commencement des *Chevaliers*, Aristophane donne cette mesure aux plaintes qu'exhalent les deux esclaves de Démos.

[1] C'est à ce fait que se rattache le renseignement d'après lequel Olympos le Mysien aurait cultivé (ἐφιλοτέχνησεν) l'harmonie lydienne. Clém. Al., *Strom.* I, p. 363, P.

Digitized by Google

Cependant d'après le cas que les anciens faisaient d'Olympos, il n'est pas probable que toutes ses compositions sans exception n'aient eu que ce caractère sombre et ce ton lugubre : on peut lui supposer une plus grande variété. Les nomes à Athéné ont bien certainement le ton énergique, calme et sérieux, qui convient au culte de cette déesse, étrangère aux puissances chthoniques des enfers. Dans ses formes rhythmiques Olympos déploie également une grande richesse d'invention, surtout dans celles qui, au sentiment des Grecs, exprimaient un enthousiasme exalté et une émotion passionnée. Dans Plutarque se trouve une remarque d'où il résulterait qu'il introduisit le rhythme des chants à la grande Mère ou des galliambes, qui est composé de l'*ionicus a minori* et de la dipodie trochaïque[1]. L'impression de sombre beauté et de grâce mélancolique que produit cette mesure, traitée par un artiste habile, tout le monde la connaît grâce à l'Atys de Catulle. Ce qui est plus important encore c'est qu'Olympos, l'inventeur du troisième système d'accords, introduisit également un troisième genre de rhythmes dans l'art des Hellènes. Toutes les formes rhythmiques anciennes n'appartiennent qu'à deux genres[2], au genre *égal* (ἴσον) dans lequel l'arsis est

[1] Il est certainement très-probable que le passage de Plutarque, *de Mus.*, 29 : Καὶ τὸν χορεῖον (ῥυθμὸν) ᾧ πολλῷ κέχρηνται ἐν τοῖς Μητρῴοις, se rapporte à l'ἰωνικὸς ἀνακλώμενος qui, à cause de la prédominance des trochées, pourrait bien être compté dans le χορεῖος ῥυθμός.

[2] V. plus haut, ch. x.

égal à la thésis, et au genre *double* (διπλάσιον) dans lequel l'arsis a la mesure double de la thésis : le premier forme la base de l'hexamètre, le second de la plus grande partie des poésies d'Archiloque. Le genre égal est de mise lorsqu'il s'agit d'exprimer une disposition calme et ordonnée de l'âme, précisément parce que le plus complet équilibre règne entre la thésis et l'arsis. Le genre double a une allure rapide à la fois et aisée et est fait pour l'expression d'une âme émue, sans être remplie précisément de pensées grandes et sublimes; justement parce que l'arsis de deux temps n'a pas besoin de beaucoup d'énergie pour entraîner la thésis faible et légère. Grâce à Olympos, un troisième genre vient s'y joindre qui, du rapport de l'arsis avec la thésis, s'appelle l'ἡμιόλιον (un et demi), parce qu'à une arsis de deux temps répond une thésis de trois temps; de ce genre sont les pieds crétiques (–́ ⏑ –) et l'espèce si variée des péons (–́ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ –́, etc.) auxquels les théoriciens de l'antiquité attribuent expressément un élan puissant, une vivacité ardente, quelque chose à la fois de passionné et de noble; et l'usage qu'en firent les poëtes et les musiciens confirme cette appréciation des grammairiens. Rien n'est plus naturel : car on n'a qu'à se faire une idée abstraite de ce genre de rhythmes pour voir qu'une arsis pour enlever une thésis une fois et demie plus considérable, a besoin d'un surcroît d'énergie et d'une concentration de force. Or, c'est Olympos qui cultiva le premier ce genre, d'après Plutarque, et il n'est pas même besoin de remarquer combien cet enrichissement

Digitized by Google

des rhythmes s'accorde avec tout le reste de la réforme musicale de cet artiste[1].

Telle est l'importance d'Olympos pour le développement des rhythmes grec, pour l'élargissement de la musique instrumentale, des genres et de la composition plus variée des nomes ; mais si l'on cherche les paroles qu'il a pu mettre sur ses compositions, l'antiquité entière est muette et on n'entend pas même l'écho d'un seul vers. Nulle part Olympos n'est cité comme poëte, ainsi que Terpandre ; il n'est que musicien[2]. Bien plus, dans l'origine, ses nomes étaient exécutés sans chant aucun, par la seule flûte, et lui-même, dans la tradition grecque, passait pour un flûtiste. A cette époque l'usage général voulait encore qu'on prît dans le peuple phrygien les joueurs de flûte pour les représentations musicales des villes grecques. Tels étaient, d'après Athénée, Sambas, Adon et Télos qui servaient le lyrique lacédémonien Alcman, et Cion, Codalos et Babys qui étaient employés par Hipponax. Aussi Plutarque dit-il que Thalétas emprunta le rhythme crétique au jeu de flûte d'Olympos[3] et acquit ainsi la réputation d'un

[1] D'après Plutarque, *de Music.*, 29, plusieurs attribuaient à Olympos le βακχεῖος ῥυθμὸς (⏑ –́ –) qui appartient à la même famille, mais dont la forme laisse une impression moins belle et moins noble.

[2] Si Suidas lui attribue des μέλη et des ἐλεγείας, cela pourrait bien reposer sur une confusion de compositions du genre lyrique et élégiaque avec des textes poétiques.

[3] Ἐκ τῆς Ὀλύμπου αὐλήσεως, Plut., *de Mus.*, 10. Cf. 15. C'est

Digitized by Google

bon poëte. C'est précisément parce qu'Olympos n'appartenait pas directement à la littérature grecque et qu'il ne lutta jamais contre les poëtes des Hellènes, qu'il s'explique pourquoi il n'y a aucune donnée certaine sur son âge. Il est cependant suffisamment indiqué par le progrès de la musique et de la rhythmique grecques qui se rattache à son nom, et on ne peut guère se tromper sur la génération à laquelle il appartient. Comme il est nécessairement plus jeune que Terpandre — car le caractère de la musique grecque et des témoignages positifs assignent l'antériorité à la création définitive du chant à la cithare — et comme il est certainement plus âgé que ce Thalétas dont il vient d'être question, sa vie doit se placer avec certitude entre les 30e et 40e ol. (A. C. 660-620)[1].

Ce Thalétas est le troisième personnage qui fait époque dans l'histoire de la musique grecque. Originaire de Crète, il sut rendre dans la forme musicale l'esprit qui respirait dans les institutions religieuses de sa patrie, et produire ainsi l'impression la plus profonde sur le reste des Grecs. Son caractère semble comme composé du prêtre et de l'artiste et apparaît par là même enveloppé d'un certain mystère. On le disait

pourquoi on attribue, c. 7, des noms *aulétiques* à Olympos, et c. 3, les premiers noms *aulodiques* à Clonas.

[1] On ne saurait objecter qu'Olympos, d'après le témoignage de Suidas, était contemporain du roi Midas, fils de Gordios, puisque les rois phrygiens, jusqu'au temps de Crésus, s'appelaient toujours alternativement Midas et Gordios.

Digitized by Google

Gortynien, mais natif d'Élyros et ces noms ne sont pas sans motif et sans portée. N'était-ce pas dans les environs d'Élyros, à Tarrha, dans la partie montagneuse de la Crète occidentale que vécurent, selon la fable, Carmanos, le prêtre expiateur des temps mythiques, Carmanos qui avait purifié Apollon lui-même du meurtre de Python, et son fils, le chanteur Chrysothémis? Sans aucun doute Thalétas avait des rapports avec cet antique siége d'une poésie et d'une musique dont le but était de calmer les âmes troublées. Au temps de sa gloire, il fut appelé en personne à Sparte pour ramener à la paix et au calme la ville bouleversée par des troubles intérieurs, et on dit qu'il réussit pleinement dans sa tâche. C'est de cette activité politique du chanteur qu'est née la tradition entachée d'anachronisme d'après laquelle Lycurgue lui-même aurait reçu des leçons de Thalétas [1]. L'époque réelle de sa vie est postérieure de plusieurs siècles à celle du législateur spartiate : car il fut un de ces musiciens qui perfectionnèrent à Sparte le système musical introduit par Terpandre et en préparèrent une forme nouvelle et définitive (κατάστασις). Plutarque nomme parmi les musiciens qui établirent ce second système, Thalétas de Gortyna, Xénodamos de Cythère, Xénocrite le Locrien, Polymneste de Colophon et Sacadas d'Argos. Ces derniers toutefois sont un peu plus jeunes que les

[1] Strabon (X, 481) appelle Thalétas avec raison un législateur : la poésie et la musique s'unirent sans doute chez lui, comme partout dans l'éducation crétoise (Élien, V, H, II, 39), à des sujets destinés à encourager une vie morale et légale.

Digitized by Google

trois premiers, puisque Polymneste fit déjà en l'honneur de Thalétas, un poëme cité par Pausanias (I. 14, 3). Si donc Sacadas triompha aux jeux pythiques (ol. 47, 3, A. C. 590) et que cette date puisse être considérée comme l'apogée des derniers venus de cette génération de musiciens, le premier de la série, Thalétas, ne pourra guère être placé plus tard que vers la 40ᵉ ol. (A. C. 620), ce qui d'ailleurs cadrerait parfaitement avec sa position relativement à Olympos et à Terpandre[1].

Pour revenir aux origines des productions, musicales et poétiques à la fois, de Thalétas, origines qui se trouvaient dans les antiques cultes de sa patrie, la religion d'Apollon prédominait alors dans l'île de Crète et son caractère était en général une certaine exaltation solennelle, une ferme confiance dans la protection du Dieu fort et une calme résignation dans l'ordre des choses, proclamé par lui. Mais il n'est pas douteux qu'à côté de ce culte, celui de Zeus, traditionnel dans l'île, continuait à exister avec son caractère orgiastique qui le rapproche à beaucoup d'égards de la religion phrygienne de la grande Mère, avec ses danses bruyantes, et avec le cliquetis d'armes des danseurs curètes[2]. De là la prédilection constante des Crétois pour une orchestrique animée

[1] L'excellent chronologiste Clinton, qui place (*Fast. hell.*, I, p. 199 et suiv.) Thalétas avant Terpandre, rejette précisément le témoignage le plus authentique sur les καταστάσεις de la musique à Sparte, et ne tient pas assez compte du caractère beaucoup plus savant de la musique et de la rhythmologie de Thalétas.

[2] Κούρητές τε θεοὶ φιλοπαίγμονες ὀρχηστῆρες. Hésiod., Fragm. 94. Göttling.

Digitized by Google

et expressive, qui se trahissait aussi dans les ouvrages de Thalétas.

Ses productions musicales et poétiques étaient ou des péans ou des hyporchèmes. A beaucoup d'égards ces deux genres se touchaient, surtout en ce que le péan appartient dans l'origine au culte d'Apollon exclusivement et que l'hyporchème fut employé de bonne heure aux sanctuaires apollinaires, à Délos entre autres[1]; si bien qu'on pouvait même confondre les uns avec les autres; quoique le caractère fondamental de chacun de ces genres soit d'une différence nettement accusée. Les péans conservent la disposition grave et calme qui domine dans le culte d'Apollon, sans en exclure cependant le vif désir d'être protégé et secouru par le Dieu, ou un ardent sentiment de reconnaissance pour le secours qu'il a déjà prêté; car on chantait des péans dans l'un et l'autre cas. L'hyporchème par contre, avec sa tendance à représenter par le rhythme et le geste certaines actions mythiques, a un caractère bien plus variée et plus mobile : quelquefois même il allait jusqu'à la gaieté et au comique. La danse hyporchématique est considérée comme un genre particulier de la danse lyrique, et quand on veut la comparer à un des genres de la danse dramatique, c'est le cordax de la comédie qu'on rappelle, précisément à cause de son caractère gai et enjoué[2]. Les rhythmes de l'hyporchème étaient chez

[1] V. plus haut, ch. III.
[2] Athénée, XIV, p. 630, E.

Digitized by Google

Pindare, à en juger d'après les fragments conservés, particulièrement légers et agiles, et avaient en même temps quelque chose de pittoresque et d'imitatif. Ce fut donc Thalétas qui donna une forme savante à ces genres qui existaient depuis longtemps et il se servit à cet effet de la musique et de la rhythmique enthousiastes d'Olympos, en même temps que des productions orchestriques de sa patrie. C'est à Olympos qu'il prit, nous l'avons dit, le rhythme crétique, qui ne reçut évidemment ce nom que parce que le Crétois Thalétas le répandit le premier et le rendit célèbre en Grèce. Tous ces pieds, parmi lesquels il y a aussi le *creticus*, s'appellent péons uniquement parce qu'ils étaient appliqués à ces chants des péans ou péons. Ce fut assurément Thalétas qui donna par ce rhythme rigoureux et animé un élan plus grand au péan[1].

Quant aux œuvres hyporchématiques de ce maître de la musique et de l'orchestrique, il faut se les représenter encore plus gaies, plus animées et pour ainsi dire débordant du sentiment de la vie. Ici encore Sparte fut le terrain le plus propice. Jeunes gens et jeunes filles, les hommes plus âgés même s'y livraient à la danse avec passion, et une vigueur saine, augmentée par l'exercice, se plaisait à exécuter avec aisance les choses les plus difficiles. Les gymnopédies fêtes des *garçons nus*, fêtes

[1] Des morceaux d'un péan en péons sont conservés chez Aristote (*Rhet.*, III, 8) :

Δαλογενὲς, εἴτε Λυκίαν,

et

Χρυσεοκόμα, Ἕκατε, παῖ Διός.

capitales du peuple spartiate, étaient comme faites exprès pour mettre le comble à la joie qu'inspirait l'adresse gymnastique et les danses de la jeunesse, si pleines de fraîcheur et de vie.

Dans leurs danses les adolescents imitaient avec grâce les mouvements de la lutte et du pancrace, pour passer ensuite aux figures plus animées de la danse bachique [1], où une large place était faite à la gaieté et au rire [2]. Cette circonstance ferait conclure à des représentations mimiques du genre des hyporchèmes, quand même Plutarque n'attribuerait pas [3] aux musiciens dont Thalétas est le chef, l'organisation de ces danses et de ces récréations musicales aux gymnopédies. La *pyrrhique* ou la danse aux armes reçut également des musiciens de cette école et spécialement de Thalétas, sa forme définitive. C'était là un spectacle favori des Crétois et des Lacédémoniens, qui en faisaient remonter l'invention au temps fabuleux, en représentant les uns les curètes, les autres les dioscures comme les premiers pyrrhiquistes. On l'exécutait au son de la flûte, mais assurément pas avant le développement artistique de ce genre de musique ; bien que la légende fasse jouer de la flûte Pallas elle-même à

[1] Il ne faut point confondre ces danses gymnopédiques que décrit Athénée, XIV, p. 631 et XV, p. 678, avec la γυμνοπαιδικὴ ὄρχησις qui, d'après le même Athénée, était le genre le plus solennel de la danse lyrique, et répondait à l'emmelia parmi les danses dramatiques.

[2] Pollux, IV, 14, 104.

[3] Plut., *de Mus.*, 9. Les anciens chronologistes mettent un peu plus tôt la première introduction des gymnopédies, ol. 28e, 4; A. Chr. 665.

Digitized by Google

la danse armée des dioscures [1]. Il était fort naturel de joindre à la simple danse aux armes des imitations mimiques de diverses manières de combattre, d'attaques, de défenses, et d'exécuter, par la réunion de plusieurs pyrrhiquistes, de véritables combats simulés. C'est ainsi qu'on pratiquait, d'après Platon, la pyrrhique dans l'île de Crète et ce fut encore Thalétas, le savant législateur de la musique nationale de sa patrie, qui composa les hyporchèmes pour la pyrrhique. Les rhythmes qu'on choisissait pour exprimer les mouvements rapides et animés des combats, étaient naturellement très-légers et très-mobiles, comme dans la plupart des poésies hyporchématiques. Quelques pieds de vers en ont même reçu le nom [2].

Terpandre, Olympos, Thalétas présentent, dans l'histoire de la musique et de la rhythmique grecques, ce caractère individuel, cette originalité nettement dessinée et facile à reconnaître, qui sont le propre des génies créateurs, des inventeurs et fondateurs d'un art. Il est bien plus difficile de caractériser les nombreux maîtres qui leur succèdent dans le demi-siècle suivant (entre la 40[e] et la 50[e] ol.). Il sera cependant utile de citer quelques noms, ne fût-ce que pour donner une idée du zèle avec lequel on continua à cultiver cette musique,

[1] Les preuves de ces assertions sont réunies dans *les Doriens*, II, p. 336 et s. (2[e] éd., p. 330 et suiv.)

[2] Non-seulement le pyrrhichius (◡ ◡), mais aussi le proceleusmaticus (◡ ◡ ◡ ◡) ou provocateur rappellent la pyrrhique. Le dernier n'est probablement qu'un anapeste décomposé; on réduit également en anapeste le ῥυθμὸς ἐνόπλιος si souvent mentionné. V. ch. XIII.

Digitized by Google

désormais savante, dans laquelle se réunissaient la flûte et la cithare, les mélodies de l'Asie Mineure et celles de la Grèce. Clonas de Thèbes ou de Tégée, postérieur de peu à Terpandre, était célèbre par ses nomes aulodiques dont un était appelé *elegoi*, à cause de son caractère plaintif. Le texte qu'il donnait à ses compositions et qu'il faisait chanter au son de la flûte, ne consistait encore qu'en hexamètres et en distiques élégiaques, sans grand art dans la structure rhythmique. Hiérax, élève d'Olympos, natif d'Argos, maître dans la flûte, inventa la mélodie d'après laquelle les jeunes filles argiennes exécutaient la cérémonie des fleurs, apportées dans le temple de Héré (ἀνθεσφόρια), et une autre d'après laquelle les jeunes hommes représentaient les exercices gracieux du combat à cinq (πένταθλον). Les maîtres qui, après Thalétas, contribuèrent le plus à la seconde ordonnance de la musique à Sparte, sont Xénodame, un Lacédémonien de Cythère, poëte et compositeur de péans et d'hyporchèmes, comme Thalétas; Xénocrite de Locres Epizéphyrienne en Italie, ville qui produisit beaucoup d'œuvres originales en poésie et en musique. C'est à ce Xénocrite qu'on attribue une harmonie particulière, locrienne ou italienne, qui n'était qu'une modification de l'harmonie éolienne [1], tout comme les chansons amoureuses des Locriens (Λοκρικὰ ᾄσματα) se rapprochent de la poésie éolienne de Sappho et d'Érinna. Xénocrite, cependant, est cité non comme auteur de ce genre de

[1] Böckh, *de Metr. Pind.*, p. 212, 225, 241, 279. Ulrici *Gesch. der hell. Dichtk.*, II, 468 et suiv.

Digitized by Google

poésies érotiques, mais comme poëte de dithyrambes, dont les sujets étaient empruntés à la mythologie héroïque, genre particulier de poésie qui sera caractérisé plus loin. On nomme enfin Polymneste de Colophon [1] et Sacadas d'Argos : le premier, contemporain plus âgé d'Alcman, perfectionna davantage l'aulodie de Clonas, y dépassa beaucoup les cinq premières harmonies [2] et paraît en général avoir beaucoup élargi les formes de la musique, distingué surtout dans le nome orthique au caractère enthousiaste ; le second, connu comme vainqueur des joueurs de flûte dans les trois premiers concours pythiques qu'ordonnèrent les amphictyons (ol. 47, 3; 49, 3; 50, 3; A. C. 590, 582, 578). Il parut d'abord avec le jeu de flûte pythien (Πυθικὸν αὔλημα) sans chant, quoiqu'il fût auteur d'élégies qu'on récitait au son de la flûte. Il laissa cet honneur à un musicien arcadien du nom d'Échembrotos, qui fut couronné à la première pythiade pour ses productions aulodiques. Cette union de la flûte et du chant avait cependant produit une impression si triste et si sombre, d'après ce qu'assure Pausanias, qu'elle parut peu convenir à la fête pythienne, dont le caractère devait être celui d'une joyeuse célébration de victoire, et que les amphictyons abolirent ce concours dès la première fête. Quant

[1] Fils de Mélès : nom qui vient de Smyrne et paraît avoir été particulièrement affectionné dans les familles de poëtes et de musiciens. V. plus haut, ch. v.

[2] Par le ὑπολύδιος τόνος (Plut., *de Mus.*, 29) ; il est vrai que le ch. 8 ne s'accorde guère avec cela. V. plus haut.

Digitized by Google

à Sacadas et l'état de la musique à son époque, il passe, avec plus de droit que Clonas, ce semble, pour l'inventeur du nome en trois parties (τριμερὴς νόμος), dans lequel une strophe était composée à la dorienne, une autre à la phrygienne et la troisième à la lydienne; évidemment de façon à ce qu'à chaque changement de mode (μεταβολή) répondît un changement dans le caractère de la musique et de la poésie.

Avec ces maîtres, la musique paraît avoir atteint le degré où nous la trouvons au temps de Pindare, et avoir été complétement propre à exprimer la disposition fondamentale et la marche du sentiment dans ses lignes principales, que le poëte développait ensuite à sa manière, de façon à présenter des idées déterminées. Car, si imparfaite que puisse nous paraître la musique ancienne des Grecs en ce qui regarde l'application des instruments et l'union harmonieuse de plusieurs voix et de plusieurs instruments, si peu développé que fût, en un mot, le mécanisme extérieur, leur art répondait cependant dès lors d'une manière supérieure à la tâche qui restera toujours le but suprême de la musique: elle exprimait de façon à émouvoir et à entraîner toute âme saine et pure, les dispositions et les sentiments du cœur humain. Imposer cette tâche à la musique, lui rappeler que la mélodie doit en être l'âme et que la mélodie à son tour doit être sous l'empire d'une tendance élevée de l'esprit, tel fut l'effort constant des grands poëtes, des sages penseurs, des hommes d'État même qui s'occupèrent de l'instruction publique et de l'éducation de la

Digitized by Google

jeunesse, jusqu'au temps de Platon. Ils semblent avoir éprouvé une appréhension sérieuse en voyant une musique instrumentale luxuriante, si l'on peut dire ainsi, se répandre davantage et se jouer sans frein et selon le caprice du moment dans le royaume illimité des sons. Mais ces efforts avaient à lutter contre les penchants et les exigences violentes du public de théâtre[1] et ne purent que momentanément arrêter le courant; ils étaient hors d'état de le détourner. Les flots de la musique nouvelle qui flattait les sens, rompit les digues vers la fin de la guerre du Péloponnèse et nous verrons l'influence qu'elle exerça sur la poésie de ce temps et sur tout l'état moral et intellectuel de la Grèce. A la cour des souverains de Macédoine, on exécutait, depuis Alexandre, des symphonies avec des centaines d'instruments ; et les renseignements des anciens donnent à croire que la musique instrumentale de ce temps, surtout en ce qui concerne les instruments à vent, ne fut pas moins riche et variée que la nôtre; et pourtant, malgré toutes ces productions brillantes et pompeuses, les vrais connaisseurs finissaient toujours par convenir que les vieilles mélodies d'Olympos, arrangées pour les instruments les plus simples, étaient d'une beauté inimitable que l'on ne pouvait plus obtenir par les instruments les plus riches et par toutes les ressources de l'art nouveau [2]. Tant il est vrai que dans l'art, il ne s'agit pas autant de la quantité des moyens, que de

[1] La θεατροκρατία de Platon.

[2] Plut., *de Mus*, 18.

Digitized by Google

l'emploi parfait d'un nombre restreint; car il en est de l'art comme de la vie : certaines limites y sont bienfaisantes.

Revenons à la poésie, et à la poésie lyrique proprement dite qui, grâce aux productions musicales de Terpandre, d'Olympos et de Thalétas, entre (à partir de la 40e ol., A. J. C. 620) dans la voie qui, en moins d'un siècle et demi, va la conduire à la plus haute des perfections.

CHAPITRE XIII

LA POÉSIE LYRIQUE DES ÉOLIENS

La poésie lyrique des Grecs se divise en deux genres, exercés par des écoles particulières, c'est-à-dire par des groupes de poëtes qui, vivant dans la même contrée, suivent dans leurs chants certaines règles communes. On appelle l'une de ces deux écoles, l'école éolienne, parce qu'elle fleurit chez les Éoliens de l'Asie Mineure, particulièrement dans l'île de Lesbos : on nomme l'autre l'école dorienne, parce que, tout en étant répandue dans la Grèce entière, elle se composait dans l'origine des Doriens du Péloponnèse et de la Sicile qui mirent les premiers une certaine science dans la culture du genre poétique qu'ils avaient embrassé.

Digitized by Google

La différence de race qui sépare ces deux écoles, se montre déjà dans le dialecte. Les poëtes de l'école lesbienne se servent du dialecte éolien tel qu'on le trouve encore dans les inscriptions lapidaires de leur patrie; l'école dorienne emploie avec assez d'égalité un dorisme tempéré ou, pour mieux dire, le dialecte épique, auquel elle donnait, par l'application modérée de formes doriennes, plus de dignité et de solennité. Ces deux écoles se distinguent en toute chose, par le sujet aussi bien que par la forme et le style de leurs poésies. Nulle part l'harmonie si complète de ces trois éléments qui caractérise toute la poésie grecque, n'est aussi frappante que dans la poésie lyrique. Les genres poétiques des Grecs ressemblent réellement, à cet égard, aux genres et espèces des produits de la nature, dont le caractère particulier se retrouve dans toutes les parties qui composent le type.

Quant à l'exécution matérielle, la poésie lyrique des Doriens était destinée à être débitée par des chœurs et à en accompagner la danse : aussi l'appelle-t-on souvent poésie chorale (χορικὴ ποίησις), épithète qu'on ne donne jamais à la poésie éolienne, parce que celle-ci devait être récitée par un individu accompagnant son chant de gestes appropriés et du jeu d'un instrument à cordes, la plupart du temps de la lyre. De là la structure étendue et souvent fort savante des poésies doriennes : les poses et les mouvements du chœur viennent au secours de l'oreille qui pourrait ne pas saisir le retour des mêmes rhythmes, et facilitent singulièrement au spectateur de suivre le plan savant et compliqué de ces

Digitized by Google

compositions. La poésie éolienne reste dans des limites plus étroites : ou bien elle procède vers par vers (τὰ κατὰ στίχον), ou bien, de peu de lignes courtes, elle forme des strophes dans lesquelles le même vers revient plusieurs fois et où la conclusion ne s'obtient que par un changement dans la construction du vers ou par l'addition d'un petit vers final. Fréquemment les strophes de la poésie dorienne s'unissent de manière à former un tout assez étendu, en faisant suivre deux strophes qui se correspondent exactement d'une troisième qui en diffère et qu'on appelle épode. Les anciens expliquent ce système en nous apprenant que le mouvement des chœurs, exécuté pendant la strophe, est reproduit en sens inverse pendant l'antistrophe de manière à ramener le chœur à sa position première, sur quoi il y a un moment de repos pendant lequel on chante l'épode. La poésie éolienne tout au contraire ajoute toutes ses petites strophes les unes aux autres, d'après une même mesure et sans l'interruption des épodes. Aussi la structure rhythmique des strophes doriennes est-elle susceptible des formes les plus variées et peut affecter des caractères fort divers, depuis le sublime jusqu'à la gaieté, tandis que chez les Éoliens ce sont certaines mesures légères et vives, particulièrement propres à exprimer les émotions passionnés d'une âme impressionnable, qui se répètent le plus fréquemment.

Pour ce qui est du sujet, l'exécution seule par les chœurs exige déjà des matières d'un intérêt public et général, puisque les chœurs se rattachaient à des fêtes

Digitized by Google

de dieux et que, même introduits dans la vie privée, ils avaient toujours besoin d'une circonstance solennelle et d'un entourage pompeux. D'ailleurs des pensées et des sentiments appartenant en propre à un individu et que la foule ne pouvait partager, ne se seraient pas prêtés à être chantés par un chœur nombreux. Aussi la poésie chorale est-elle toujours étroitement liée aux intérêts politiques de la Grèce, soit qu'elle célèbre les dieux et les héros, objets du culte public, en prêtant aux réjouissances populaires plus de beauté et de dignité, soit qu'elle illustre des citoyens qui ont mérité une grande gloire aux yeux du peuple. Les noces mêmes et les funérailles qu'elle accompagne parfois, sont des actes par lesquels la vie privée sort du cercle domestique et réclame, en paraissant en public, l'intérêt général. Tout à l'opposé, la poésie éolienne exprime presque toujours des idées et des sentiments qu'une âme individuelle a seule pu concevoir et éprouver et qui sont souvent d'une délicatesse telle que les mouvements les plus secrets du cœur s'y trahissent. Combien donc la bruyante divulgation du chœur n'eût-elle pas été choquante? Lorsque parfois cette poésie traite de choses publiques, qu'elle touche les destinées communes de la cité, le droit et la constitution, ce n'est jamais de manière à solliciter l'intérêt général, ni de façon à aplanir par de prudentes exhortations, distribuées des hauteurs impassibles de sa sagesse, les conflits du moment : c'est à des passions de parti, à l'expression véhémente des désirs et des exigences, inspirées au poëte par sa situa-

Digitized by Google

tion individuelle, que le lyrisme éolien aime à prêter ses belles formes.

Qu'on n'aille cependant pas jusqu'à croire que les poëtes de la lyre éolienne n'aient jamais composé pour le débit choral. Il n'y a pas de doute qu'on eut des chœurs à Lesbos aussi bien que dans le reste de la Grèce, et que l'on y aimait également à entendre à côté des vieux chants de fête traditionnels des productions poétiques récentes ; il est donc fort probable qu'on s'y soit adressé pour ces poëmes nouveaux aux maîtres de l'île même ; et parmi les poésies des lyriques lesbiens, dont nous avons des fragments ou des notices, il y en a en effet plusieurs qui semblent avoir été destinés au débit choral[1]. Toutefois le caractère particulier de ce genre, celui par lequel il brillait particulièrement et pour lequel ses formes et ses mélodies étaient évidemment créées, est et reste toujours l'expression des pensées et des sentiments personnels, individuels. Il n'y a pas de genre dans la poésie grecque où l'âme humaine s'épanche avec plus de franchise et de chaleur que dans le lyrisme éolien, où elle exprime ses aspirations et ses

[1] Surtout l'hyménée de Sappho, dont est imité le poëme 62 de Catulle : c'étaient des chœurs de jeunes filles et de jeunes gens qui l'exécutaient. V. plus bas. En général, depuis les premiers temps, les danses des chœurs étaient fort en usage à l'hyménée. V. plus haut, ch. II. Le fragment de Sappho : Κρῆσσαί νύ ποθ' ὧδ', etc. (83, Blomf.; 46, Neue), semble également exiger une imitation des danses d'autel crétois : sans doute les hymnes des Éoliens furent souvent accompagnés de ces danses. Cf. *Anthol. Pal.*, IX, 189. Les chants d'Anacréon étaient aussi chantés aux fêtes nocturnes par des chœurs de jeunes filles, d'après Critias. (Athénée, XIII, p. 600, D.)

Digitized by Google

colères, ses joies et ses douleurs en accents plus émouvants. Cette expression chaleureuse et naturelle de la sensation la plus intime ne pouvait d'ailleurs trouver d'organe plus favorable que le dialecte natal de ces poëtes, cet éolisme un peu vieilli qui a quelque chose de particulièrement naïf, cordial et familier ; et le dialecte épique que les Grecs considéraient comme le langage général de la poésie ne pouvait guère être employé qu'à adoucir et à ennoblir jusqu'à un certain point cet idiome populaire.

Quel regret qu'ici encore nous marchions dans un champ rempli de ruines, seuls débris que nous aient légués des temps pour lesquels ces poëtes étaient devenus incompréhensibles, grâce à l'étrangeté de leur dialecte et la concision profonde de leur expression ! C'était là, sans nul doute, le crime qui les voua à l'oubli, bien plutôt que l'ardeur de leurs passions sensuelles. Si l'on avait pris pour guides ces principes de moralité, Martial et Pétrone et bien des morceaux de l'Anthologie ne devraient plus exister, tandis qu'Alcée et Sappho vivraient encore. La tâche de l'historien n'en est que plus impérieuse de renouveler autant qu'il le peut l'image de ces poëtes.

Les circonstances de la vie d'Alcée se rattachent étroitement à la situation politique de sa ville natale, Mitylène en l'île de Lesbos. Alcée appartenait à une famille noble, et son activité publique tendait en grande partie à maintenir les priviléges de son état, menacés alors par des factions démocratiques qui très-probablement, ici comme dans le Péloponnèse, mettaient à leur tête et ar-

Digitized by Google

maient d'un grand pouvoir des ambitieux habiles. De là des gouvernements d'un seul ou des *tyrannies*. C'est contre un de ces tyrans de Mitylène, Mélanchros, que se soulevèrent les frères d'Alcée, Antiménide et Cicis, alliés à l'homme d'État lesbien, le plus sage de son temps, le célèbre Pittacus. Ils tuèrent l'usurpateur (42[e] ol., av. J. C. 612). A la même époque les Mitylénéens luttaient avec des ennemis extérieurs : les Athéniens sous Phrynon avaient conquis et occupaient la ville de Sigée sur les côtes de la Troade. On sait que les Mityléneens au milieu desquels se trouvait Alcée, essuyèrent une défaite dans cette guerre, bien que Pittacus tuât Phrynon en combat singulier (ol. 43[e], 3, av. J. C. 606). Mitylène cependant restait toujours divisée en partis qui fournissaient dans la personne de leurs chefs de nouveaux tyrans tels que Myrsile, Mégalagyros, et les Cléanactides. (V. Strabon.) Le parti aristocratique dont Alcée et Antiménide faisaient partie, fut expulsé de Mitylène ; et les deux frères errèrent au loin par le monde. Alcée entreprit des voyages lointains qui le conduisirent jusqu'en Égypte, et Antiménide entra au service des Babyloniens, très-probablement dans la guerre que Nabuchodonosor faisait au pharaon égyptien Néchao et aux États de Syrie, Phénicie et Judée, de 606 à 584 (ol. 43[e], 3 à 49[e], 1), et plus longtemps encore[1]. Plus tard nous retrouverons les frères dans le voisinage de leur ville natale, cher-

[1] La bataille de Karkemiesch (Circésium) paraît, d'après Bérose, tomber dans l'année de la mort de Nabopolassar, 604 ; cependant la chronologie biblique la met, sans doute avec raison, en 606.

Digitized by Google

chant à en forcer l'entrée à la tête des aristocrates exilés. C'est alors que le peuple, dans une assemblée générale, élut pour chef et gouverneur (αἰσυμνήτης) Pittacus, afin qu'il défendît la constitution. Son administration dura d'après les chronologues anciens de 590 à 580 (ol. 47e, 3 à 50e, 1). Il fut assez heureux pour vaincre le parti expulsé et pour gagner les vaincus par la clémence et la modération. Il se réconcilia même avec Alcée d'après un récit authentique et le poëte tant éprouvé passa peut-être au moins les dernières années de sa vie dans la jouissance tranquille de la terre natale.

C'est au milieu de ces vicissitudes et de ces conflits de la vie qu'Alcée élève la voix de la poésie, non pour plaindre, comme Solon, les maux de la patrie avec un calme recueillement et un patriotisme impartial, ni pour montrer le chemin qui doit conduire au salut, mais pour épancher son âme, remplie d'émotions violentes, et pour faire part à d'autres de l'ardeur de ses sentiments. C'est lorsque Myrsile fut sur le point de fonder un gouvernement tyrannique à Mitylène, qu'Alcée composa la belle ode où il compare l'État à un navire que les vagues de la tempête jettent de côté et d'autre, tandis que l'eau qui a pénétré atteint déjà le pied du mât et que la voile est déchirée par les vents. Nous connaissons cette ode, sans compter un fragment important de l'original, par la belle imitation d'Horace qui, il est vrai, n'atteint pas son modèle[1]. Mais quand Myrsile meurt, combien la joie

[1] Fragm. 2, Blomf.; 2, Matth.; Cf. frag. 3. Horace, *Carm.*, I, 14. O navis referent...

Digitized by Google

du poëte est véhémente et bruyante : « C'est maintenant qu'il faut s'enivrer, et provoquer le convive à boire sans mesure, puisque Myrsile vient de mourir. » C'est de cette ode qu'Horace a pris au moins le commencement d'une de ses plus belles odes[1]. Après la mort de Myrsile, nous trouvons Alcée en lutte contre Mégalagyros et les Cléanactides avec les armes de la poésie, à cause de leurs aspirations à une domination illégale, quoique, d'après Strabon, il se soit rendu lui-même coupable d'entreprises contre la constitution de Mitylène. Et lorsque le peuple eut élu Pittacus pour chef du gouvernement, le mécontentement qu'inspirait à Alcée la situation politique de son pays, ne cessa point : au contraire ce fut Pittacus qui devint dès lors l'objet principal de ses reproches passionnés, Pittacus que toute l'antiquité vante comme un homme d'État sage, réfléchi, patriote et qui ne pouvait mieux prouver sa vertu républicaine qu'en déposant, après une administration de dix ans, le gouvernement qu'on lui avait confié. Il insulte le peuple pour avoir donné d'un assentiment général la tyrannie de la ville infortunée au roturier Pittacus[2], et accable ce chef lui-même d'outrages qui semblent mieux convenir à l'ïambe qu'à la lyre éolienne, lui reprochant, souvent en paroles hardiment inventées, tantôt son extérieur vulgaire et bourgeois, tantôt son train de vie mesquin et peu digne

[1] Fragm. 4, Blomf.; 4, Matth. — Horat., *Carm.*, I, 37 :

Nunc est bibendum, nunc pede libero...

[2] Τὸν κακοπάτριδα Πιττακόν. Fragm. 23, Blomf.; 9, Matth.

Digitized by Google

d'un gentilhomme. Comparé à Pittacus[1], l'ancien tyran Mélanchros semblait maintenant au poëte « digne du respect de la ville[2]. »

Alcée donnait ainsi, dans ce genre de poésies que les anciens appelaient ses chants factieux, διχοστασιαστικά, un tableau vivant et frappant de la situation politique de Mitylène, telle qu'elle dut lui paraître à son point de vue exclusif. Dans ces chants belliqueux, c'est un esprit vigoureux et martial qui respire, esprit qui n'est cependant pas dirigé par des principes d'honneur guerrier aussi sévères que ceux des Doriens et des Spartiates en particulier. Il peint avec joie et satisfaction sa salle d'armes dont les murs brillent de casques, jambards, cuirasses et autres pièces d'armure « auxquelles il faut bien songer, puisque l'œuvre est commencée[3]. » Il adresse à ses compagnons des paroles vigoureuses et encourageantes sur la guerre : il n'est pas besoin de murs ; « les hommes sont le meilleur rempart de l'État[4]; » ne craignez pas les armes brillantes des ennemis, « les ornements des boucliers ne blessent pas[5]. » Il chante les combats que son frère l'aventurier a essuyés au service des Babyloniens où il avait tué un guerrier gigantesque,

[1] Chez Diogène Laërce, I, 81; Matth., Fragm. 6. Ainsi il l'appelle ζοφοδορπίδας, c'est-à-dire petit bourgeois qui prend son repas dans le crépuscule, sans lumière, au lieu de manger à la manière des grands, dans une salle éclairée de lampes et de flambeaux.

[2] Fragm. 7, Blomf.; 7, Matth.

[3] Fragm. 24, Blomf.; 1, Matth. Cf. plus bas.

[4] Fragm. 9, Blomf.; 11, 12, Matth.

[5] Fragm. 13, Matth.

Digitized by Google

un vrai Goliath[1], et il vante la poignée d'ivoire de son épée qu'Antiménide avait apportée des extrémités de la terre, cadeau sans doute d'un prince oriental[2]. Le plaisir des belles armes n'empêchait cependant pas le poëte lesbien de mander dans un chant à son ami Mélanippe, que, dans une bataille contre les Athéniens, il a bien sauvé sa vie, mais que les vainqueurs ont suspendu comme trophée dans le temple de Pallas de Sigée les armes qu'il avait jetées[3].

Une nature noble unie à une irritabilité inquiète et à des passions violentes, mélange de caractère qui semble s'être souvent rencontré chez les Éoliens, se révèle partout dans la poésie d'Alcée, surtout dans les chants innombrables, consacrés au vin et à l'amour. Presque chacun de ces vers trahit le fidèle serviteur de Bacchus, ingénieux à inventer des motifs qui doivent engager à boire. Tantôt ce sont les froides tempêtes d'hiver, qui invitent à prendre la coupe près de la flamme petillante du foyer, comme dans l'admirable ode qu'a imitée Ho-

[1] Le fragment de Strabon (XIII. p. 617; 86 Blomf.; 8 Matth.) a été ainsi corrigé dans le *Rhein. Museum* de Niebuhr, Bd. I, p. 287 : Καὶ τὸν ἀδελφὸν Ἀντιμενίδαν, ὅν φησιν Ἀλκαῖος Βαβυλωνίοις συμμαχοῦντα τελέσαι μέγαν ἄθλον καὶ ἐκ πόνων αὐτοὺς ῥύσασθαι κτείναντα ἄνδρα μαχατάν, ὥς φησι, βασιλήϊον, παλαιστὰν, ἀπολείποντα μόνον μίαν πάχεων ἀπὸ πέμπων (éolien pour πέντε), c'est-à-dire ce combattant royal n'avait qu'une main de moins que cinq aunes grecques. Cf. Bergk., *Poet. lyr. gr.*, ed. II, *Fasc. post.*, p. 713.

[2] Fragm. 32, Blomf.; 67, Matth.

[3] Fragm. 56, Blomf ; 9, Matth.

Digitized by Google

race[1]; tantôt ce sont les feux de Sirius désséchant la nature entière qui provoquent à arroser la langue[2]. Aujourd'hui ce sont les soucis et les chagrins de la vie pour lesquels le vin est le meilleur des remèdes[3]; demain ce sera la joie qu'inspire la mort du tyran qui veut être célébrée dans un banquet. Toutefois Alcée ne voit pas seulement dans le vin le côté vulgaire de la jouissance sensuelle, il en aime les effets nobles, et pour ainsi dire moraux. Le vin est bien le chasse-souci (λαθικηδὴς)[4]; mais il est aussi, en ouvrant les cœurs, un miroir des hommes : il porte la vérité[5]. Il n'en faudrait pourtant pas conclure, comme on l'a fait, qu'Alcée ait composé toute une classe de chansons de table (συμποτικά). On conclurait bien plutôt des fragments conservés et des imitations d'Horace, que chez Alcée l'invitation à boire se rattache toujours intimement à quelque contemplation, soit sur les circonstances particulières du temps, soit sur les destinées humaines en général.

Il est bien regrettable que si peu de chose de la poésie érotique d'Alcée soit venu jusqu'à nous. Quel rapport offrirait plus d'intérêt que celui d'Alcée et de Sappho, que ce combat que se livrent, dans l'âme du poëte, la passion amoureuse et le respect pour la noble jeune

[1] Fragm. 1, Blomf.; 27, Matth.; Horace, *Carm.*, I, 9.
Vides ut alta...

[2] Fragm. 18, Blomf.; 28, Matth.

[3] Fragm. 3, Blomf.; 29, Matth.

[4] Fragm. 20, Blomf.; 31, Matth.

[5] Fragm. 16, Blomf.; 36, 37, Matth.

Digitized by Google

fille, couronnée de gloire? Il la salue dans une de ces chansons : « Sappho aux boucles semblables aux violettes, noble Sappho au doux sourire ; » et dans un autre il confesse qu'il désire lui avouer une chose, mais que la honte le retient. Sappho devine ses intentions et répond dans son courroux virginal : « Si ton désir visait à une chose noble et belle, et que ta langue ne méditât le mal, la honte ne se peindrait pas dans ton regard et tu exprimerais franchement tes justes désirs[1]. » Quelles pensées charmantes, combien de sentiments ravissants et passionnés, que d'accents pleins de vérité et de naturel ne devaient pas contenir les poésies qu'Alcée adressait à de beaux adolescents qu'il aimait! Que ne dit pas déjà ce trait bien connu, où il avoue qu'un petit signe sur le corps de son bien-aimé lui semble une nouvelle et piquante beauté[2]. Nous ne voudrions cependant point entreprendre de justifier ces poésies par les mêmes raisons qui nous font plus qu'excuser, qui nous font admirer le noble amour des hommes doriens pour les adolescents. Toutefois ni dans ces poésies érotiques, ni dans les éloges du vin ne se révèle un sybarite effeminé, un libertin qui ne songe qu'aux jouissances sensuelles. On y voyait partout l'homme vigoureux, toujours en lutte, aux aspirations incessantes : et le tumulte de la guerre, les combats politiques, les maux de l'exil et les pérégrinations loin-

[1] Fragm. 38, Blomf.; et Sappho, fragm. 30; Matth., fragm. 41 et 42.

[2] Cicero, *de Nat. Deor.*, I, 28. Le cod. Glogav. lit : *in Pericle puero.*

Digitized by Google

taines formèrent comme un fond de tableau relevant par le contraste les scènes d'une joie insouciante qui remplissent le premier plan. « Plein encore du courroux guerrier, le citoyen de Lesbos, entre le bruit des armes, ou quand il avait attaché à la rive humide le navire ballotté par les flots, chantait Bacchus et les Muses, Vénus et son fils qui s'attache à ses pas, et le beau Lycus que sa chevelure noire, que ses yeux noirs rendent si séduisant[1]. » On voit que ce n'était point un jeu oisif, un passe-temps artificiel qui inspirait ces poésies; que le besoin le plus intime de l'âme les lui dictait : son cœur ne peut pas ne pas épancher ses émotions passionnées, s'il veut en modérer et adoucir la fougue puissante. Combien pâlissent devant cette poésie les odes d'Horace qui, malgré toute la délicatesse des pensées, malgré l'art inimitable de l'exécution, manquent pourtant de ce qui était précisément l'essentiel dans la poésie éolienne, l'émotion de l'âme et la sincérité de la passion.

Alcée paraît moins original dans ses poésies religieuses, dans les hymnes qu'il composa en honneur de diverses divinités. Il y avait, d'après quelques citations, un élément épique si considérable, tant de narration détaillée et fidèle que tout le plan de ces poëmes doit avoir différé des autres poésies, expressions concises de sentiments et de pensées. Dans un de ces hymnes, celui à Apollon, Alcée, développant la belle légende delphienne, disait comment le jeune dieu, orné par Zeus du diadème

[1] Horace, *Carm.*, I, 32, 5 et suiv. Cf. *Schol. Pind.*, Ol. X, 15.

Digitized by Google

d'or et armé de la lyre, porté par des cygnes, arrive d'abord chez les pieux Hyperboréens et reste avec eux une année entière jusqu'à ce que vienne le temps où retentiront les trépieds de Delphes; comment alors dans le milieu de l'été le dieu se fait porter par son attelage à Delphes où l'appellent par des péans des chœurs d'adolescents et où des rossignols et des cigales le saluent de leurs chants[1].

Un autre de ces hymnes, adressé à Hermès, ressemblait évidemment beaucoup à l'hymne de l'Homéride[2]; car il y racontait également la naissance du dieu, le vol que le rusé fils de Maïa fait des bœufs d'Apollon, la colère d'Apollon contre le voleur, qui, cependant, se convertit bientôt en joyeux sourire, lorsque Hermès, au milieu même de ses violentes menaces, sait lui dérober encore le carquois de dessus ses épaules[3]. Dans un troisième hymne était racontée la naissance d'Héphestos. Il résulte, il est vrai, de quelques petits fragments, qu'Alcée employa aussi dans ces hymnes les mêmes mesures et le même genre de strophes que dans ses autres poésies : mais il faut convenir que le courant du récit devait être singulièrement arrêté et ralenti par ces petits vers et ces strophes exiguës. Toutefois Alcée a pu, comme Ho-

[1] Fragm. 17, Matth.

[2] V. plus haut, c. VII.

[3] Fragm. 21, Matth. Horace, *Carm.*, I, x, 9, a emprunté ce dernier trait à Alcée; cependant l'hymne d'Alcée qui racontait avec détail le vol, différait sensiblement de l'ode d'Horace, qui touche à beaucoup de choses, mais qui ne s'arrête à aucune des entreprises d'Hermès.

Digitized by Google

race le fait parfois, continuer la même pensée et la même phrase à travers une suite de strophes : et on peut conjecturer du goût exquis des poëtes anciens, d'Alcée notamment, que, par le choix et par le maniement des formes métriques, il mit aussi dans les hymnes forme et sujet en harmonie parfaite.

Les formes métriques dont se servait Alcée, ont en général un ton et un caractère léger et animé, tantôt plus doux, tantôt plus violent. La base en est formée par les dactyles éoliens qui, semblables en apparence à ceux de la poésie épique, en sont au fond très-différents, vu qu'ils ne reposent pas sur la complète égalité de l'arsis et de la thésis[1], la première y étant abrégée, ce qui produit des proportions irrégulières, désignées par les anciens maîtres de rhythmique par la dénomination de dactyles irrationnels (ἄλογοι δάκτυλοι). Ces dactyles commencent par le pied indéterminé de deux syllabes qu'on appelle la base et coulent légèrement et comme en fuyant sans alterner avec de pesants spondées. C'est de la sorte qu'il faut mesurer aussi les choriambes des poëtes éoliens, ainsi que le prouve cette même base qui est à la tête de leurs vers. Ce dernier mètre conserve cependant toujours quelque chose du ton pompeux et redondant qui lui est propre. C'est donc de vers choriambiques qu'Alcée, ainsi qu'Horace qui se modèle sur lui surtout dans la prosodie, ont fait, par la simple répétion et sans division en strophes, des poésies qui

[1] V. plus haut, c. IV.

Digitized by Google

avaient la plupart du temps un ton plus élevé et plus solennel que les autres. Ce qui appartient plus particulièrement encore aux poëtes éoliens, ce sont les mesures logaédiques qui résultent de l'union directe de dactyles et de trochées, et reposent par conséquent sur une sorte de ralentissement et de fatigue, si l'on peut dire ainsi, grâce auxquels un mouvement rapide se transforme en allure plus faible. On voit aisément quelles ressources offrait ce genre de vers si varié et si riche pour l'expression de sentiments délicats, surtout de désir, de tendresse, de mélancolie. Aussi les Éoliens les affectionnaient-ils particulièrement et ils formaient de préférence leurs strophes de l'union de rhythmes logaédiques avec des trochées, des ïambes et des dactyles éoliens. De ce nombre est la strophe sapphique, la mesure la plus caressante, la plus gracieuse que le lyrisme grec ait produite et qu'Alcée lui-même paraît avoir employée, surtout dans son hymne à Hermès [1]. Rarement toutefois : le ton plus animé, la marche plus vigoureuse de la mesure qui tient de lui le nom d'alcaïque, convenaient davantage à sa nature, et les éléments logaédiques de cette mesure n'ont que peu de la mollesse propre à ce genre de vers [2] et acquièrent par les dipodies ïambiques

[1] Si tant est que le vers chez Blomf. fragm. 37, Matth. 22, fût le commencement de l'hymne, d'après Apollonius, *de Pron.*, p. 90, Bekk. Ce vers était : Χαῖρε, Κυλλάνας ὁ μέδεις (au participe, avec l'accent éolien pour μεδείς), σὲ γάρ μοι.

[2] L'auteur est de l'opinion de ceux qui mesurent la seconde partie du vers alcaïque, non pas d'après des choriambes ou des dactyles,

Digitized by Google

qui les précèdent, un élan plus vigoureux. Aussi la strophe alcaïque fut-elle la mesure normale pour les chants politiques et guerriers et pour tous ceux où dominaient des passions viriles. Alcée savait d'ailleurs former de membres logaédiques des vers plus longs qu'il joignait les uns aux autres dans une suite ininterrompue, à la manière des vers choriambiques et de beaucoup de vers dactyliques. C'est ainsi qu'il obtint une forme très-belle et très-imposante pour la description de sa salle d'armes dont il a été question plus haut[1]. Tout cela cependant est loin d'épuiser la variété des mesures d'Alcée, parmi lesquelles nous ne citerons que ses chants en vers ioniens (*ionici a minori*) qu'il appliqua d'une façon

mais à la manière logaédique, et qui divisent ainsi l'ensemble de la strophe :

⏒ ⏑́ ⏑ — ⏒ | ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ —
⏒ ⏑́ ⏑ — ⏒ | ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏓
⏒ ⏑́ ⏑ — | ⏒ ⏑́ ⏑ — —
⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑

De cette façon, le troisième vers n'est que le développement de la première moitié (des deux premiers vers) et le quatrième une prolongation tout à fait analogue de la seconde moitié. Toute la strophe repose donc sur la combinaison des deux éléments ïambique et logaédique.

[1] Fragm. 24, Blomf.; 1, Matth. Le mètre doit sans doute être mesuré ainsi (—×— indique la *base* avec ses franchises) :

—×— ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ — | —×— ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏒ | ⏑́ ⏑ —

Rectifions en passant un passage, v. 3 et 4, de la façon suivante : Χάλκεαι δὲ πασσάλοις κρύπτοισιν περικείμεναι λαμπραὶ κνάμιδες, c'est-à-dire, « et de brillants cuissards d'airain cachent les clous (ou les piquets) auxquels ils sont suspendus. » Πασσάλοις est l'accusatif éolien : le datif, dans ce dialecte, est toujours πασσάλοισι.

Digitized by Google

tout à fait conforme à leur caractère [1], pour exprimer une passion efféminée qui ne trouve en elle ni force de résistance, ni pouvoir de se recueillir [2].

C'est Sappho, objet de l'admiration et de l'affection universelle dans l'antiquité, qui partagea avec Alcée l'honneur d'être à la tête de l'école lesbienne. Qu'elle appartienne à Lesbos, personne ne le conteste ; il est plus difficile de décider si elle était d'Erésos ou de Mitylène ; peut-être faudrait-il avoir recours à un moyen terme et supposer qu'elle vint de la plus petite de ces deux villes, s'établir dans la plus grande, à Mitylène, au moment de l'apogée de son talent. Sa vie coïncide à peu près avec celle de son compatriote Alcée, bien qu'elle fût plus jeune et qu'elle ait survécu jusqu'après la 58me ol. (A. C. 568). Vers la 46me ol. (A. C. 596), elle fut obligée, on ne sait par quel motif, de s'enfuir de Mitylène et de s'embarquer pour la Sicile [3], probablement à la fleur de l'âge. Mais le chant que lui attribue Hérodote et où elle grondait son frère Charaxos pour avoir acheté à son maître l'hétaire Rhodopis [4] et lui avoir donné la

[1] V. plus haut, ch. XI.

[2] Fragm. 36, Blomf.; 69, Matth.

Ἐμὲ δειλὰν, ἐμὲ πασᾶν κακοτάτων πεδέχοισαν.

Dix de ces *ionici* formaient toujours un système, comme celui que Bentley a arrangé pour Horace, *Carm.*, III, 12, quoiqu'on ne rencontre pas dans cette ode le vrai ton de cette mesure.

[3] *Marm. Par.*, ep. 36. Cf. Ovid., *Her.*, XV, 51. La date du marbre de Paros ne peut plus se reconnaître ; mais on voit qu'elle a dû se trouver entre ol. 44e, 1 et 47e, 2.

[4] II, 135. Cf. surtout Athénée, XIII, p. 596. Cette Rhodopis ou Do-

Digitized by Google

liberté, date de beaucoup plus tard. Cette hétaire vivait à Naucratis et l'événement se passa à l'époque où un commerce animé venait de commencer entre la Grèce et l'Égypte. Or, la première année du règne d'Amasis, qui donna Naucratis pour établissement aux Hellènes d'Égypte, est ol. 52e, 4 (A. C. 569) et le retour de Charaxos de son voyage à Mitylène où sa sœur le reçut par ce chant railleur et improbateur, doit être placé quelques années après.

La sévérité avec laquelle Sappho reprochait à son frère son amour pour une hétaire, permet aussi de conclure aux principes qu'elle suivait dans sa propre vie, quoiqu'à l'époque où elle blâmait Charaxos, le feu des passions de jeunesse fût éteint en elle et eût fait place à la sévère gravité de la matrone. Toutefois, comment Sappho eût-elle jamais pu reprocher à son frère son commerce avec une hétaire, si, autrefois, elle avait mené elle-même la vie d'hétaire, et si Charaxos eût pu retourner avec bien plus de droit ses reproches contre elle-même? D'ailleurs, la conscience de son honneur immaculé de jeune fille, née libre et élevée avec modestie, se révèle avec la même évidence dans les vers qui se rapportent à sa liaison avec Alcée et qui ont été cités plus haut. Alcée sait fort bien d'ailleurs que l'amabilité et la grâce pleine de sérénité de Sappho n'enlèvent rien à sa dignité morale, quand il l'appelle « Sappho, dont les cheveux sont pareils aux violettes,

richa avait pour compagnon de servitude Ésope, dont l'apogée tombe à la même époque, 52e ol.

Digitized by Google

Sappho, la vierge pure, au doux sourire[1]. » Sans doute l'opinion des anciens d'une époque plus récente, contraste durement avec ces témoignages authentiques; car ils la représentent presque comme une courtisane impudique. Il n'est point besoin pour réfuter cette opinion injurieuse, d'avoir recours au moyen qu'inventèrent plusieurs littérateurs anciens et qui consistait à distinguer de Sappho, la femme poëte, une hétaire d'Érésos du nom de Sappho. La raison de cette mauvaise renommée est ailleurs ; l'âge suivant, mais surtout les personnes de la société athénienne ne comprenaient plus la sincérité et la naïveté avec lesquelles Sappho découvre, dans ses poésies, les ardentes sensations de son cœur : ils les confondaient avec la coquetterie insolente d'une hétaire. Au temps de Sappho, il existait encore en Grèce beaucoup de cette innocente ingénuité avec laquelle la Nausicaa d'Homère exprime son désir d'avoir un époux comme Ulysse : peut-être y avait-il déjà plus de passion, mais l'élément sensuel et l'élément moral de l'amour n'étaient pas encore séparés au point que le premier, dépouillé de son noble alliage, se fût présenté à la conscience dans sa nudité révoltante. La réflexion pénétrante et corrosive qui enlève aux sentiments de ce genre l'auréole qui purifie et ennoblit, pour les ramener à ce que nous avons de commun avec la bête, était réservée à un autre temps. Ce furent surtout les poëtes comiques d'Athènes qui appliquèrent aux esprits

[1] ἰόπλοκ' ἀγνά, μειλιχόμειδε Σαπφοῖ.
V. plus haut.

Digitized by Google

les plus distingués des autres contrées de la Grèce, toutes ces médisances par lesquelles les diverses peuplades grecques aimaient à se railler les unes des autres; c'étaient eux qui s'emparaient de tous les prétextes pour traîner ces grands génies dans la boue d'une vulgarité bestiale.

Ajoutons que la vie des jeunes filles et des femmes de Lesbos fut certainement différente de celle des Ioniennes et des Athéniennes. Celles-ci menaient une vie fort retirée : la maison et la famille étaient leur unique théâtre; aussi malgré l'éclat des productions des hommes d'Athènes dans les branches les plus diverses de l'art, aucune de leurs femmes n'est sortie de l'obscurité de la vie privée. La position bornée et inférieure qu'occupait le sexe féminin chez les Ioniens de l'Asie Mineure, grâce à des circonstances particulières à l'histoire de ce peuple, était devenue ordinaire à Athènes. On s'y était formé des principes fixes sur l'éducation qui convenait aux femmes; toute la culture intellectuelle dont elles avaient besoin d'après ces principes, se bornait à ce qui pouvait leur servir pour le ménage, pour les premiers soins matériels à donner aux enfants et pour la surveillance des servantes : « D'ailleurs, dit Périclès lui-même, « dans Thucydide[1], cette femme-là est la meilleure « dont il est le moins question, en bien ou en mal. » Chez les Éoliens au contraire, on avait conservé les

[1] Thuc., II, 45.

Digitized by Google

antiques mœurs grecques telles que nous les trouvons peintes dans la mythologie et dans la poésie épique, accordant aux femmes leur part active à la vie sociale du foyer et aux réjouissances publiques, et leur offrant ainsi l'occasion de déployer une individualité marquée et un caractère moral. En même temps elles y avaient profité des progrès de la civilisation, tout comme chez les Doriens du Péloponnèse et de la Grande-Grèce, de sorte que des talents poétiques remarquables, des dispositions même à la contemplation philosophique pouvaient se développer librement chez elles, comme au temps de la ligue pythagoricienne. Ces apparitions restant complétement étrangères à la vie athénienne, il était fort naturel qu'elles fussent exposées à bien des railleries et à toute sorte de médisances, et on ne saurait guère s'étonner que des femmes qui paraissaient avoir dépassé les limites ordinaires du caractère féminin, fussent dépouillées complétement, par les insolentes peintures de la comédie, de toute pudeur et de toute modestie [1].

Il est certain que Sappho parlait souvent dans ses poésies d'un jeune homme auquel elle était attachée de tout son cœur, tandis qu'il la traitait avec une indifférence marquée; mais on ne trouve nulle part qu'elle ait jamais nommé ce jeune homme et qu'elle ait publiquement brigué ses faveurs par de beaux vers. On peut démontrer tout au contraire que le nom supposé de ce

[1] Il y avait des comédies attiques du titre de *Sappho*, d'Amphis, d'Antiphane, d'Ephippe, de Timoclès, de Diphile, et une comédie de Platon, intitulée *Phaon*.

Digitized by Google

jeune homme, Phaon, s'il a été souvent cité par les comiques athéniens [1], ne fut jamais prononcé dans les poésies de Sappho. Car si cela eût été, comment l'opinion aurait-elle pu s'accréditer que ce fut l'hétaire Sappho, et non la femme poëte qui fut amoureuse du beau Phaon [2]? Ajoutez que les récits merveilleux de la beauté de Phaon et de l'amour que conçut pour lui la déesse Aphrodité, sont évidemment empruntés à l'histoire d'Adonis et reproduisent exactement les traits de ce mythe [3]? Hésiode parle d'un Phaéton, fils d'Aurore et de Céphale, qu'Aphrodité aurait enlevé tout enfant et dont elle aurait fait le gardien et le prêtre du sanctuaire de ses temples [4]. C'est sans contredit la fable d'Adonis, apportée de Cypre en Grèce, qui forme le fond de ces traditions, et on en peut conclure que les Grecs donnèrent à ce favori d'Aphrodité le nom de Phaéton ou de

[1] Comme dans ces vers de Ménandre (Strabon, X, p. 452) :

Οὗ δὴ λέγεται πρώτη Σαπφὼ
Τὸν ὑπέρκομπον θηρῶσα Φάων'
Οἰστρῶντι πόθῳ ῥῖψαι πέτρας
Ἀπὸ τηλεφανοῦς.

[2] Athénée, XIII, 596, c., et plusieurs lexicographes de l'antiquité.

[3] Le comique Cratinus, dans une pièce inconnue (Ath. II, p. 69, D.), raconte qu'Aphrodité cacha Phaon dans les laitues (ἐν θριδακίναις). La même fable y est racontée par d'autres, et elle se rapporte réellement à l'usage des *horti Adonidis*. V. enfin, sur Phaon-Adonis, Élien, *V. H.*, XII, 18; Lucien, *Dial. mort.*, 9; Pline, *H. N.*, XXII, 8; Servius sur Virgile, *Énéide*, III, 279, pour passer sous silence des sources de moindre valeur.

[4] Hésiode, *Théog.*, 986 et suiv., νηοπόλον μύχιον, d'après la leçon d'Aristarque.

Digitized by Google

Phaon et qu'ils finirent, grâce à mille malentendus et à de fausses interprétations, par faire de ce Phaon l'amant de Sappho. Peut-être aussi Sappho, dâns quelque pièce sur Adonis, comme elle en composait beaucoup, chanta-t-elle le beau Phaon avec une ardeur qui permettait d'interpréter ces vers comme s'ils étaient adressés à son propre amant.

Dédaignée de Phaon, elle se serait précipitée, selon le récit traditionnel, du haut du rocher de Leucade, afin de guérir son cœur malade d'amour. En cela aussi il faut voir plutôt une image poétique qu'un événement de la vie réelle de Sappho. Le saut de Leucade était un rite religieux qui appartenait aux fêtes expiatoires d'Apollon, célébrées dans ces contrées comme en d'autres endroits de la Grèce. A des époques déterminées, on précipitait dans les flots, du haut de ces rochers élevés qui surplombaient la mer, des criminels, choisis pour ce sacrifice d'expiation. Toutefois on s'y prenait de façon à pouvoir les saisir dans leur chute, et, lorsqu'on y réussissait, on les envoyait loin de Leucadie à l'étranger[1]. Les poëtes du temps appliquèrent de mille manières cette cérémonie à la peinture des amoureux. Stésichore, dans son roman poétique, intitulée Calyce, racontait l'amour d'une jeune fille vertueuse pour un jeune homme qui ne fit point de cas de son affection pudique : dans son désespoir elle se précipita du haut du rocher de Leucade. Stésichore ignorait donc encore l'effet que le récit sur Sappho attri-

[1] Voyez, sur l'origine de cet usage dans le culte d'Apollon, *les Doriens*, I, 231 (2e éd., 233.)

Digitized by Google

bue à cet acte et qui est simplement de délivrer l'âme d'un amour insurmontable. Quelques siècles plus tard, Anacréon dit dans une de ses chansons : « M'élançant de nouveau du rocher de Leucade, je plonge dans la mer grisâtre, ivre d'amour[1]. » Il n'est pas probable que le poëte veuille dire par ces mots qu'il se délivre d'une passion violente; il ne veut que peindre l'ivresse et la démence de l'amour le plus impétueux qui ne se soucie ni du salut, ni de la vie, et qui risque tout. C'est sans aucun doute de ces images et de ces récits poétiques que s'est formée la légende de Sappho, et, chose singulière, on racontait aussi cette légende d'Aphrodité elle-même au sujet de la douleur que lui inspira la mort d'Adonis[2]. Toutefois nous n'essayerons pas de nier qu'en réalité des personnes désespérées ou mélancoliques ne se soient précipitées du haut du rocher de Leucade. Mais le récit sur Sappho trahit un caractère tout légendaire par ce fait que nul ne peut en préciser la circonstance principale, à savoir si Sappho avait péri dans cet acte de désespoir, ou si elle y survécut.

On voit donc que l'on ne peut se former une idée juste de la poésie érotique de Sappho et des sentiments qu'elle y exprimait, qu'en s'en tenant aux fragments nombreux, mais fort courts, de ses chants. Le morceau le plus considérable et le plus connu est l'ode complète[3] dans laquelle Sappho supplie Aphrodité de ne pas perdre son

[1] Héphestion, p. 130.
[2] V. Ptol. Héphestion (dans la *Biblioth.* de Photius), Βιϐλίον ζ.
[3] Fragm. 1, Blomf.; 1, Neue.

Digitized by Google

âme par le chagrin et la douleur de l'amour, de venir la secourir plutôt, ainsi que jadis elle était parfois descendue du ciel sur un char d'or, traîné par des passereaux, pour lui demander, avec un sourire de sérénité sur son visage immortel, ce qui lui était arrivé, ce qu'elle désirait pour son cœur agité, et qui était la cause de son affliction. S'il la fuyait encore, elle le poursuivrait; s'il n'acceptait ses dons, il lui en offrirait bientôt lui-même; s'il ne l'aimait maintenant, il l'aimerait quand elle ne voudrait plus l'écouter. C'est ainsi que Sappho implore d'Aphrodité de revenir cette fois encore et de l'assister comme une alliée. Une passion ardente se trahit dans ces vers; le poëte parle lui-même de son cœur « orageux » ou plutôt « en démence »[1] : mais ce qui pourrait froisser dans la violence de ces désirs amoureux, est bien atténué par cela même que la jeune fille ne se jette pas dans les bras du bien-aimé, en lui adressant directement sa poésie : c'est à la déesse, c'est à Aphrodité qu'elle ouvre son cœur. Trait non moins délicat, elle n'exprime point elle-même l'attente où elle est de voir le farouche ami se transformer en amant passionné, cela ne s'accorderait guère avec la profonde affliction de celle qui l'aime : elle se rappelle seulement qu'autrefois, dans des cas semblables, la déesse elle-même l'avait réconfortée et consolée en lui faisant concevoir cette espérance. Dans d'autres fragments encore, le cœur passionnément ému de Sappho s'épanche avec une franchise qui est à mille lieues de nos

[1] Μαινόλᾳ θυμῷ.

Digitized by Google

mœurs : mais jamais elle ne manque de la grâce qui embellit et ennoblit tout. Elle le dit ouvertement : « Il faut qu'on appelle le séduisant Ménon, si l'on veut que je jouisse du repas [1], » et à un jeune homme distingué elle adresse ces mots : « Place-toi en face de moi, ô mon ami, et laisse se révéler la grâce qui réside dans tes yeux [2]. » En tous les cas on ne saurait lui faire le reproche d'avoir encore cherché à plaire aux hommes au delà du temps de sa jeunesse et d'être allée au-devant de leurs désirs : « Tu es mon ami, dit-elle quelque part, je te conseille donc de chercher une compagne jeune ; moi qui suis plus âgée que toi, je ne puis me décider à partager ta maison [3]. »

Il est plus difficile de bien saisir et de juger avec équité les relations de Sappho avec d'autres femmes et jeunes filles. Ce qui est certain c'est que la vie et l'éducation du beau sexe n'avait pas lieu à Lesbos comme à Athènes uniquement dans l'intérieur de la maison, et que les jeunes filles n'étaient pas confiées aux seuls soins de la mère et de la nourrice. Il y avait des femmes d'une culture intellectuelle remarquable qui se formaient un cercle de jeunes filles, absolument comme Socrate s'en forma un plus tard à Athènes de jeunes hommes dont le talent promettait beaucoup. Chez les Doriens aussi des

[1] Fragm. 33, Neue (Héphestion, p. 41); il n'est cependant pas absolument certain que ces vers appartiennent à Sappho. Cf. Fragment 10, Blomf.; 5, Neue (Ἐλθὲ Κύπρι).

[2] Fragm. 13, Blomf.; 62, Neue cf. fragm. 24. Blomf.; 32, Neue (Γλυκεῖα μᾶτερ, οὔτοι), et 28, Blomf.; 55, Neue (Δέδυκε μὲν ἁ σελάνα).

[3] Fragm. 12, Blomf.; 20, Neue (d'après la leçon de ce dernier).

Digitized by Google

femmes nobles et cultivées s'associaient des jeunes filles auxquelles elles se consacraient avec un dévouement fervent; et les jeunes filles elles-mêmes formaient entre elles des compagnies qui se soumettaient probablement à la direction de femmes plus âgées [1]. Des relations analogues existaient à Lesbos au temps de Sappho; seulement elles y étaient tout entières affaires d'affection et d'attachement libres : les jeunes filles qui aspiraient à égaler leurs modèles, s'y attachaient librement à des femmes distinguées par leur éducation musicale, par une culture élevée de l'esprit et par l'affabilité des manières. La musique et la poésie étaient sans doute l'objet principal de ces relations, puisque le but immédiat qu'on y poursuivait était l'enseignement et l'exercice de ces arts. Car, bien que chez Sappho la poésie fût tout à fait affaire de cœur et qu'elle n'exprimât jamais d'autres sentiments, que ceux que l'auteur avait réellement éprouvés; elle était cependant en même temps, ainsi que chez tous les poëtes de l'antiquité, une sorte de métier et l'étude de la vie : comme on n'en pouvait apprendre la technique savante que par l'enseignement, on la transmettait de même à la génération suivante par une espèce d'apprentissage prolongé [2]. Non-seulement Sappho, mais encore d'autres femmes de Lesbos se vouaient à ce genre de vie. Dans les chants de notre

[1] *Les Doriens*, II, 297, 303 (2e éd., p. 293, 298).

[2] Sappho appelle sa maison celle d'une servante des Muses, μουσοπόλων οἰκίαν, d'où le deuil devait rester éloigné. Fragm. 71, Blomf.; 28, Neue.

Digitized by Google

poëte, les noms de Gorgo et d'Andromède, ses rivales, revenaient souvent[1], et on connaît un grand nombre de ses jeunes amies, dont quelques-unes de contrées assez éloignées[2] : telles furent la Milésienne Anactoria, Gongyla de Colophon, Eunice de Salamine, Gyrinna, Atthis, Mnasidice. A ces relations avec des femmes et des jeunes filles se rapportait une grande partie des chants de Sappho qui dévoilent toute la vie familière de l'appartement des femmes (*gynéconitis*), où les sentiments doux et tendres de l'âme féminine étaient entretenus et se revêtaient des formes les plus gracieuses. L'éducation musicale, la grâce des manières y passent pour ce qu'il y a de plus élevé dans la vie ; et Sappho disait à une femme riche sans éducation : « Morte, tu resteras là, étendue, sans que jamais on se souvienne de toi dans l'avenir, parce que tu n'as point pris ta part des roses de Piérie ; inconnue, tu erreras dans la demeure d'Adès, voltigeant parmi les morts obscurs[3]. » Elle raille une de ses rivales, Andromède, sur sa façon de porter ses vêtements. Les

[1] D'après le passage principal sur les rapports de Sappho, Maxime de Tyr, *Diss.* XXIV.

[2] Dans Suidas, s. v. Σαπφώ, on distingue les ἑταῖραι et les μαθήτριαι de Sappho ; mais les ἑταῖραι sont certainement, au moins dans l'origine, des μαθήτριαι. Maxime de Tyr qualifie aussi d'amante de Sappho Anactoria, avec laquelle l'Ἀναγόρα Μιλησία que Suidas cite parmi les μαθήτριαι, est évidemment identique, et dont le nom lui revient d'autant plus sûrement, que Milet était elle-même autrefois appelée Ἀνακτορία (Steph. Byz., s. v, Μίλητος ; Eustath. sur l'*Il.*, I, 8, p. 21, éd. de Rome [p. 16, éd. de Bâle] ; Schol. Apollon. Rhod., I, 186).

[3] Fragm. 11, Blomf. ; 19, Neue.

Grecs, on le sait, voyaient bien plus que nous dans ces sortes de choses la nature morale et le caractère des personnes. « Et voilà la femme qui t'a charmé? Une petite paysanne qui ne sait pas même relever sa robe sur ses chevilles[1]? » Elle blâme une de ses jeunes amies, Mnasidice, d'être d'une humeur si sombre, bien qu'elle soit bien plus belle de figure que la délicate Gyrinna[2]. Elle a embrassé d'un amour particulièrement tendre la jeune Atthis, et elle est doublement affligée de la voir s'attacher précisément à cette Andromède, sa rivale : « Il vient de nouveau m'assaillir, l'amour qui brise les membres, le monstre doux et amer, le monstre invincible. O Atthis, mon souvenir te pèse; et tu voles vers Andromède[3]. » On voit que la liaison a bien plutôt le caractère d'une passion amoureuse que d'une sollicitude maternelle. C'est absolument dans le même style exalté et passionné que l'on traitait chez les Doriens de Sparte et de Crète un genre de relations entre hommes et adolescents, que la loi approuvait et où les jeunes gens se formaient à une noble et mâle vertu. On dirait une liaison amoureuse entre personnes de sexe différent. Cette confusion de sentiments, qui, chez des

[1] Fragm. 35, Blomf.; 23, Neue. Pour expliquer ce passage, qu'on se rappelle les sculptures antiques, où les femmes en marchant retirent étroitement contre la jambe, et au-dessus des chevilles, le vêtement de dessous. V. par ex. le relief du *Mus. Capitol.*, IV, tab. 43.

[2] Fragm. 26-27, Blomf.; 42, Neue. La leçon n'est cependant pas très-sûre.

[3] Fragm. 31, Blomf.; 37, Neue. Cf. 32, Blomf.; 14, Neue :

Ἠράμαν μὲν ἐγὼ σέθεν, Ἀτθί, πάλαι πότα.

Digitized by Google

peuples d'un caractère plus calme, se distinguent plus nettement les uns des autres, est un trait essentiel du caractère de la nation grecque.

L'exemple le plus curieux de ce ton passionné de Sappho dans les relations avec ses amies est le fragment assez étendu que Longin a conservé et qui, à cause même de ce ton ému, a si souvent été mal interprété : le commencement trompait et amenait à supposer qu'un homme était l'objet de la passion que le chant exprime : « Il me paraît égal aux dieux l'homme, quel qu'il soit, qui en face de toi s'assied et guette de près ton doux parler, ton séduisant sourire : ils m'ont étourdi le cœur : car dès que je te vois, la voix me manque, ma langue est enchaînée ; un feu subtil court sous ma peau ; mes yeux ne voient plus et mes oreilles bourdonnent. » Sappho ne peint ainsi, et avec des traits plus forts encore, qu'une simple affection amicale pour une jeune fille, affection qui revêt cependant, grâce à l'irritabilité extrême de tous les sentiments, le ton de la passion la plus ardente [1].

En outre des genres de poëmes sapphiques que nous venons de caractériser, il y a encore les épithalames ou les hyménées qui se séparent particulièrement de la grande masse. Sappho semblait être d'autant plus appelée à cultiver ce genre qu'elle savait aussi bien apprécier les attraits des hommes que les charmes

[1] Catulle, qui (*Carm.* 51) imite ce poëme, lui donne une fin railleuse et ironique : *Otium, Catulle, tibi molestum est*, etc., qui n'est certes pas empruntée à Sappho.

Digitized by Google

des femmes. Ces poëmes, à en juger d'après de nombreux fragments, étaient d'une grâce exquise et tout à fait dans ce style naïf que les mœurs simples et ingénues du temps permettaient et que réclamait le cœur chaleureux et vif du poëte. L'hyménée de Catulle, non pas ce chant voluptueux et railleur pour la noce de Manlius Torquatus, mais le petit poëme si gracieux, si plein d'émotion : *Vesper adest*, *juvenes*, *consurgite*, est visiblement une imitation d'un hyménée sapphique composé dans la même mesure hexamétrique. Il paraît qu'ici aussi le groupe des jeunes gens et celui des jeunes filles étaient mis en opposition : tout comme chez Catulle, celles-ci blâmaient, ceux-là louaient l'étoile du soir d'amener au jeune homme sa fiancée. C'est là que se trouvait ce vers de Sappho : « O Hespéros, tu réunis tout ce qu'a dispersé l'Aurore brillante[1]. » Les belles images de Catulle de la fleur cueillie et de la vigne qui enlace l'ormeau, dont la première dissuade la jeune fille du mariage que lui recommande la seconde, ont tout à fait le caractère des métaphores de Sappho qui se rapportent presque toujours à la nature, aux fleurs et aux plantes, que Sappho aimait avec passion[2]. Dans un fragment récemment découvert qui donne une excellente idée de son langage naïf, elle compare évidemment la fraîcheur de jeunesse et la beauté intacte d'un visage de jeune fille à une pomme d'une espèce particulière

[1] Fragm. 45, Blomf.: 68, Neue.

[2] Sur l'amour de Sappho pour la rose., voy. Philostr., *epist.* 73 Cf. Neue fragm. 132.

Digitized by Google

qui, à la cueillée des fruits de l'arbre, est restée seule à une hauteur où l'on n'a pu atteindre et qui a absorbé toute la vigueur de la végétation : ou, pour donner plutôt les simples paroles du poëte dans lesquelles la poésie naît pour ainsi dire et se développe devant nos yeux avec un aimable naturel : « Comme la douce pomme rougit au bout de la branche, tout au bout, tout au bout de la branche, où les cueilleurs de pommes l'ont oubliée, — non, ils ne l'ont pas oubliée, mais ils n'ont pu l'atteindre[1]. » Un fragment analogue parle de la jacinthe qui, croissant dans les montagnes, est foulée aux pieds par les bergers, et sa fleur de pourpre gît sur la terre[2]; évidemment le poëte compare la situation d'une jeune fille qui n'a pas de mari pour protecteur et qui n'appartient à personne, à la fleur qui pousse sur le champ au lieu d'être cultivée dans le jardin enclos et assuré. Le fiancé aussi, Sappho le compare, dans un autre chant de noce, à un arbre jeune et svelte[3]; mais elle

[1] Οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρῳ ἐπ' ὔσδῳ,
Ὄσδῳ ἐπ' ἀκροτάτῳ· λελάθοντο δὲ μαλοδροπῆες,
Οὐ μὰν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐφικέσθαι.

Ce fragment se trouve dans les scholies sur Hermogène, Walz, *Rhet. græci*, vol. VII, 2, p. 883. Himerius (*Orat.*, I, 4, § 16) cite quelque chose d'analogue d'un hyménée de Sappho.

[2] Οἶαν τὸν ὑάκινθον ἐν οὔρεσι ποιμένες ἄνδρες
Ποσσὶ καταστείβουσι, χαμαὶ δέ τε πορφύρον ἄνθος.

Démétrius (*de eloc.*, c. 106) cite ce fragment sans nom d'auteur; mais il n'est pas douteux qu'il soit de Sappho. Dans Catulle, les jeunes filles se servent d'une image semblable à celle qu'emploient les jeunes gens dans Sappho.

[3] Fragm. 42, Blomf.; 34, Neue.

Digitized by Google

ne s'arrête pas toujours à ces seules images : elle le représente encore comme Arès[1] et vante ses actions à l'égal de celles d'Achille[2]. Sans doute qu'alors la lyre de Sappho s'élevait aussi à un ton plus fier que le ton habituel. Par contre il était d'autres de ces hyménées qui permettaient des plaisanteries folâtres, où les jeunes filles cherchent à arracher au fiancé la compagne qu'elles lui ont amenée, et accablent de leurs saillies l'ami qui attend à la porte et qu'elles appellent le portier (θυρωρός)[3].

Sappho composa aussi des hymnes aux dieux qu'elle invoquait pour les prier de descendre de leurs demeures chéries sur la terre : mais on n'a que peu de données sur leur caractère particulier. En général les poésies de Sappho ne se divisaient guère en classes déterminées. Aussi les critiques anciens les partageaient-ils, d'après la mesure seule, en livres dont le premier contenait les odes en strophes sapphiques, le second des poëmes en vers alcaïques, etc., de sorte que les hyménées par exemple se trouvaient dispersés dans des livres fort divers. Dans l'ensemble Sappho a à peu près la même structure rhythmique qu'Alcée, avec quelques différences cependant qui tiennent au caractère plus doux de sa poésie, et se laissent facilement démontrer en comparant avec un peu de soin les diverses mesures.

[1] Fragm. 39, Blomf.; 73, Neue.
[2] Himerius, *Orator.*, I, 4, § 16.
[3] Fragm. 43, Blomf.; 38, Neue. Il est à remarquer que Démétrius (*de Eloc.*, c. 167) y mentionne expressément le chœur.

Digitized by Google

Combien la gloire de Sappho fut grande auprès des Grecs, avec quelle rapidité elle se répandit dans toute l'Hellade, on le voit par l'histoire de Solon[1] qui fut encore contemporain de la Lesbienne. Ayant entendu son neveu réciter un chant de Sappho, je ne voudrais pas mourir, dit-il, avant d'avoir appris par cœur ce chant-là. L'antiquité tout entière est unanime pour témoigner que la poésie de Sappho était sans pareille en grâce et en charme.

Aussi, du cercle féminin dont elle fut le centre brillant, la chaleur et la lumière poétique rayonnaient sans doute de tous côtés. Une de ses amies, la Pamphylienne Damophile, composa pour le culte indigène de l'Artémis de Perga que l'on célébrait à l'asiatique, un hymne où le style éolien se mêlait à une manière pamphylienne assez originale[2]. Une autre, bien plus célèbre, Erinna, mourut dans sa tendre jeunesse : enchaînée à la quenouille par sa mère, elle n'avait goûté que dans l'imagination le charme de la vie. Son poëme de « la quenouille » (Ἠλακάτη), trois cents hexamètres dans lesquels elle avait probablement exprimé les pensées qui surgissaient sans cesse dans sa jeune âme pendant le travail nocturne, fut placé par beaucoup d'anciens à côté des épopées d'Homère, pour sa valeur poétique[3].

Bien qu'Ionien de Téos, et d'une tournure d'esprit fort différente, Anacréon est cependant parent d'Alcée

[1] Stobée, *Serm.*, XXIX, 28.
[2] Philostr., *Vie d'Apollon*, I, 30, p. 37 ; Olear.
[3] Le passage principal se trouve dans l'*Anthol. Pal.*, IX, 190.

Digitized by Google

et de Sappho par l'art. Par les circonstances de la vie, il appartient déjà à un autre temps où le luxe extérieur avait beaucoup augmenté chez les Grecs et où la poésie elle-même descendait à illustrer la cour pompeuse des tyrans. L'esprit de la race ionienne, qui s'alliait encore, dans Callinos, au courage viril et au point d'honneur, commence déjà, avec Mimnerme, à se couvrir d'un voile de mélancolie, à se détourner des malheurs du temps, pour chercher un calmant aux attraits de la vie sensuelle; dans Anacréon il apparaît dépouillé de toute portée élevée et ne considérant la vie comme une chose précieuse qu'autant qu'elle est embellie par la sociabilité, l'amour [1], la musique et le vin. Mais ces sentiments mêmes ne sont pas unis chez lui à cette ardeur véhémente des Éoliens chez lesquels toute passion absorbe aussitôt le cœur entier. La jouissance seule du moment importe à l'humeur ionienne d'Anacréon et aucun sentiment ne saurait se graver assez profondément dans son âme pour n'être pas susceptible d'en être chassé aussitôt par un autre.

Anacréon était déjà dans la maturité de l'âge lorsque Téos, sa ville natale, fut, après une courte défense, prise par Harpagos, général de Cyrus, et que tous les Téïens s'embarquèrent pour aller en Thrace où ils fondèrent la ville d'Abdère, ou, pour parler avec plus d'exactitude, où ils s'emparèrent, pour l'étendre, d'une ancienne colo-

[1] Mimnerme en était déjà là :

Τίς δὲ βίος, τί δὲ τερπνὸν ἄτερ χρυσέης Ἀφροδίτης;
Τεθναίην, ὅτ' ἐμοὶ μηκέτι ταῦτα μέλοι. — (K. H.)

Digitized by Google

nie grecque. Ce fut vers la 60e ol. (A. C. 540). Anacréon accompagnait ses compatriotes dans cette expédition, ainsi que lès anciens le témoignent. Il appelle lui-même Abdère « le bel établissement des Téïens[1]. » A cette époque, ou peu après, Polycrate arriva à ce qu'on appelait la *tyrannie*, c'est-à-dire au gouvernement absolu de l'île de Samos. Thucydide au moins place l'apogée de sa puissance dans le règne de Cambyse qui commença ol. 62e, 4 (A. C. 529). Polycrate fut, Hérodote l'atteste, de tous les tyrans de la Grèce le plus brillant et le plus entreprenant. Jouissant d'une domination étendue sur les îles de la mer Égée, en commerce avec les souverains des peuples étrangers, comme avec l'Égyptien Amasis, il avait les moyens d'illustrer son île et ses environs de tout ce que l'art et la richesse pouvaient alors produire. Il embellissait Samos par de grandes constructions; tenait une cour semblable à celles des princes orientaux, s'entourait, comme eux, de beaux adolescents pour toutes sortes de service, et paraît avoir considéré comme le plus bel ornement d'une vie luxueuse la poésie dans le genre de celle d'Ibycos et d'Anacréon. Celui-ci, d'après une fameuse anecdote d'Hérodote, se trouvait encore auprès de Polycrate, lorsque la ruine menaçait déjà la tête du tyran et ne quitta probablement Samos que quand son hôte eut été assassiné par

[1] Fragm. dans Strabon, XIV, p. 644. Un fragment extrait des scholies sur l'*Odyss.*, VIII, 293 (Fragm. 132, Bergk) se rapporte aussi aux Sintiens de Thrace et une épigramme d'Anacréon (*Anthol. Pal.*, VII, 226), à un brave combattant, tombé à la défense de sa patrie, Abdère.

Digitized by Google

le perfide et cruel Orétès (ol. 60e, 3. A. C. 522). A cette époque régnait à Athènes Hippias, le fils de Pisistrate, partageant le pouvoir avec son frère Hipparque, celui de cette famille qui avait le plus de goût pour la poésie et qui est toujours cité comme l'acteur principal, toutes les fois qu'il est question de mesures en vue de l'éducation poétique des Athéniens. Ce fut Hipparque qui, d'après le dialogue de Platon dont le nom est celui même de ce Pisistratide, expédia un navire de cinquante rames pour conduire Anacréon à Athènes. Là le poëte téïen trouvait bien d'autres poëtes, réunis pour embellir les fêtes de la ville et de la dynastie. Cependant Anacréon consacra aussi sa muse à d'autres grandes familles d'Athènes : on dit qu'il aima le jeune Critias, fils de Dropidès, et qu'il illustra dans ses vers cette maison si éminente dans l'histoire d'Athènes[1]. Ce fut évidem-

[1] Platon, *Charmid.*, p. 157, E. *Schol.* sur le *Prom.* d'Eschyle, 128. Ce Critias pouvait avoir seize ans à cette époque (64e ol.) : en ce cas il serait né 60e ol., ce qui s'accorde parfaitement avec le fait que son petit-fils Critias, le célèbre homme d'État, l'un des trente tyrans, fut, d'après Platon (*Timée*, p. 21 B.), de quatre-vingts ans plus jeune que son grand-père. La naissance de Critias le jeune tomberait donc dans la 80e ol., ce qui s'harmonise parfaitement avec les événements de sa vie. Ce qui est étrange, c'est que le Critias qui naquit dans la 60e ol., est appelé fils du même Tropidès qui fut ami de Solon et lui succéda dans la fonction d'archonte, ol. 46e, 4, A. Chr. 593. Je crois qu'on ne trouvera pas l'issue de ces difficultés chronologiques, si l'on ne distingue ce Dropidès et son fils Critias, auquel se rapportent les vers de Solon : Εἰπέμεναι Κριτίῃ πυῤῥότριχι πατρὸς ἀκούειν, etc., du Dropidès et du Critias, contemporains d'Anacréon. D'après cela, voici quelles seraient les époques des personnes de cette famille : Dropidès, né environ 36e ol., Critias πυῤῥόθριξ 44e ol. ; Dropidès, le petit-fils,

Digitized by Google

ment le moment où la gloire d'Anacréon était à son comble, et il devait déjà être assez âgé puisque son nom, aux yeux des anciens, emporte presque toujours l'idée d'un joyeux vieillard, que ses cheveux blancs n'empêchent pas de jouir des plaisirs de la société et de rendre hommage à la beauté. Il n'est donc guère possible qu'Anacréon ait encore vécu lors de la révolte des Ioniens, excitée par Histiée, et qu'il ne se soit réfugié à Abdère qu'après avoir été chassé de Téos. Cet événement tomberait alors dans l'ol. 71e, 3 (A. C. 494), c'est-à-dire trente-cinq ans après le séjour du poëte à la cour de Polycrate. Ce renseignement repose évidemment sur une confusion de la soumission des Ioniens par Cyrus avec la répression de leur révolte sous Darius [1]. De l'existence à Téos d'une tombe du poëte, célébrée dans une épigramme attribuée à Simonide [2], on croit pouvoir conclure qu'Anacréon retourna dans sa vieillesse à sa ville natale, repeuplée, sous la domination perse. Toutefois les tombeaux, élevés à des hommes célèbres dans leur patrie, ne sont souvent que de simples tombeaux honoraires (cénotaphes), et la prétendue épigramme de Simonide pourrait bien avoir été composée, comme beaucoup qui portent ce nom, des siècles après Simonide [3]. Il est bien

52e ol.; Critias, le petit-fils, 60e ol.; Callæschros, 70e ol.; Critias, le tyran, 80e ol. — Bergk, *de Reliquiis com. Att.*, p. 247. donne d'autres dates.

[1] Suidas, aux mots Ἀνακρέων, Τέω.

[2] *Anthol. Pal.*, VII, 25.

[3] Le fragment Αἰνοπαθῆ πατρίδ' ἐπόψομαι (*Schol. Harlei. Od.*,

Digitized by Google

plus probable qu'Anacréon, dont les vertus sociales avaient acquis une renommée universelle, et que se disputaient les hommes les plus riches et les plus puissants de Grèce, continua d'être recherché et appelé par les souverains des diverses contrées grecques. Une épigramme indique qu'il entretenait des relations étroites avec les Aleuades, famille souveraine de Thessalie qui joignait alors aux vertus héréditaires de l'hospitalité et de l'amour de la table — qualités nationales des Thessaliens — un grand zèle pour l'art et la civilisation. Elle concerne une offrande du prince thessalien Échécratidès, le même sans doute dont le fils Oreste (81e ol., 2. A. C. 454) sollicita des Athéniens d'être réintégré dans le gouvernement paternel[1].

Bien qu'Anacréon se fût dès sa jeunesse distingué comme poëte et qu'il eût déjà jeté les fondements de sa gloire dans sa ville natale de Téos, l'époque la plus féconde de sa poésie coïncide cependant avec son séjour à Samos. Toute la poésie d'Anacréon, dit le géographe Strabon à l'occasion de l'histoire de Samos, est remplie d'allusions à Polycrate. On ne peut donc guère se représenter les poëmes d'Anacréon comme des épanchements libres d'une âme abandonnée à elle-même dans une silencieuse retraite : il faut toujours avoir présent le brillant entourage du tyran samien. Aussi la jouissance de la vie, telle que la célèbrent les chants d'Anacréon,

M, 313; fragm. 33, Bergk), paraît se rapporter à un voyage dans ce pays.

[1] Cf. *Anth. Pal.*, VI, 142, avec Thuc., I, 111.

Digitized by Google

n'est-elle pas seulement un goût naturel pour ce qui est beau et agréable dans la vie ordinaire de l'homme : c'est plutôt une exagération artificielle, un raffinement particulier de jouissances que ne connaissaient guère les vraies mœurs grecques et que Polycrate avait empruntées à la vie voluptueuse des Lydiens[1] pour les transplanter à sa cour. Les beaux adolescents qui jouent un rôle capital dans les poésies authentiques d'Anacréon dont il faut distinguer avec soin les imitations postérieures, ne sont point, comme on pourrait le penser, de gracieuses natures qui aient frappé le poëte et qu'il ait distinguées lui-même : ce sont des beautés choisies dont Polycrate s'entourait et qu'il faisait quelquefois venir de très-loin, témoin ce Smerdiès qui lui avait été envoyé du pays des Cicons-Thraces. Ces jeunes gens étaient souvent occupés à égayer par la musique les repas de Polycrate, ainsi qu'on le voit par Bathylle dont un rhéteur de la période suivante vante l'art de jouer de la flûte et de chanter à l'ionienne, et dont on montrait dans le temple de Junon à Samos une statue en bronze, dans le costume et la tenue d'un citharède[2]. D'autres de ces jeunes gens se seront probablement distingués dans la danse. Anacréon leur rend hommage à tous et partage son affection entre Smerdiès à la chevelure bouclée et abondante, Cléobule aux beaux yeux de vierge, le gai et fo-

[1] Ἡ τῶν Λυδῶν τρυφή.

[2] D'après la description d'Apulée cependant, cette statue ne paraît avoir été qu'un Apollon à la cithare de la première période de l'art grec.

Digitized by Google

lâtre Lycaspis, l'aimable Mégistès, Bathylle, Simalos qui, d'après le poëte[1], maniait dans le chœur la belle pectis, et beaucoup d'autres assurément dont le hasard ne nous a pas conservés les noms. Il leur demande de jouer avec lui dans une joyeuse ivresse[2], et lorsque le jeune homme ne veut pas prendre part à sa gaieté, il le menace de voler sur des ailes légères à l'Olympe pour y porter ses plaintes et pour déterminer Éros à châtier l'orgueilleux[3]. Ailleurs il supplie le dieu avec lequel jouent Éros et les nymphes aux yeux noirs et l'éblouissante Aphrodité, le dieu Dionysos, de persuader par le vin à Cléobule d'agréer l'amour d'Anacréon[4]. Ailleurs encore il se plaint, dans des vers d'une grâce négligente, que le beau Bathylle lui soit si peu favorable[5]. Il sait bien que ses tempes et sa tête sont blanches, et que la belle jeunesse s'est enfuie; mais il espère que les jeunes gens l'aimeront pour ses discours, parce qu'il sait chanter des choses gracieuses, dire des choses gracieuses[6]. En un mot, il se fait un véritable métier

[1] Héphestion, p. 101; fragm. 20, Bergk.

[2] Anacréon a, pour cette idée, ce mot particulier d'ἡβᾶν, συνηβᾶν. A cette joyeuse vie de jeunesse appartenait surtout le jeu de dés dont parle le fragment dans le scholiaste d'Homère, *Il.*, XXIII, 88; fragm. 44, Bergk : « Les dés sont la passion furieuse, ils sont le tumulte guerrier d'Eros. »

[3] Fragm. dans Héphestion, p. 52 (Bergk, 22), expliqué par Julien, *epist.* 18, p. 386, B.

[4] Fragm. dans Dion Chrysost., *Or.* II, p. 31, fragm. 2, Bergk.

[5] Horace, *Ep.* 14, 9 et suiv.

[6] Fragm. dans Maxime de Tyr, VIII, p. 96; fragm. 42, Bergk.

Digitized by Google

de rendre à cette aimable jeunesse des hommages où une passion vraie se mêle d'une façon charmante à de folâtres plaisanteries.

Pour tant se plaire dans ce cercle d'une jeunesse masculine, Anacréon n'en est pas moins un grand adorateur de la beauté des femmes : « De nouveau, s'écrie-t il dans un beau fragment[1], de nouveau Éros aux boucles d'or me jette sa balle de pourpre et me provoque à folâtrer et à jouer avec une jeune fille aux sandales de couleur. Mais elle, née dans Lesbos, l'île bien cultivée, dédaigne mes cheveux blancs et ses désirs sont dirigés vers d'autres. » Ce sont encore presque toujours des plaintes sur les mépris et les dédains qu'essuient ses amours, chagrins qui ne semblent cependant pas tourmenter beaucoup le poëte, tant il en parle avec gaieté et esprit. Qu'on écoute plutôt ce joli petit poëme, souvent imité par Horace[2] : « Poulain de Thrace, pourquoi me regardes-tu de travers, pourquoi me fuis-tu sans pitié, et sembles-tu te méfier de mon habileté ? Sache que je pourrais adroitement te mettre le mors, et, les rênes en main, te diriger dans le manége autour des colonnes. Tu vas encore paître sur les prés et te réjouir en bonds légers : car un habile cavalier te manque. » Ces rela-

[1] Dans Athénée, XIII, p. 599, c.; fragm. 15, Bergk. Il n'est pas besoin de prouver que ce fragment n'a rien à faire avec Sappho, puisque l'époque de la vie du poëte et celle de la Lesbienne sont parfaitement connues.

[2] Dans Héraclide, *Allegor. Hom.*, p. 16, éd. Schow; fragm. 79, Bergk.

Digitized by Google

tions ne doivent cependant pas être prises dans le sens sérieux dans lequel Sappho confesse son amour pour un jeune homme, il faut les juger d'après les rapports qui, dans la race ionienne, s'étaient généralement établis entre les deux sexes. Chez les Ioniens de l'Asie Mineure la jeune fille libre était, comme à Athènes, élevée dans le cercle le plus étroit de la famille, et restait complétement étrangère à la vie sociale des hommes. C'est pour cette raison que toute une classe de femmes se vouait à tous les arts qui pouvaient augmenter les charmes de cette vie sociale ; c'étaient les hétaires, la plupart du temps des étrangères, des affranchies, privées de l'honneur civil dont s'enorgueillissaient les filles des citoyens, mais souvent fort distinguées par la grâce de leur esprit, de leurs manières et de leur éducation. Aussi quand il est question dans les écrivains ioniens ou attiques de jeunes filles qui prennent part aux repas et aux festins des hommes, et dont la demeure est saluée par le joyeux cortége des buveurs, le comos, ce sont nécessairement des hétaires dont on parle. Une véritable Athénienne aurait dérogé aux droits de sa naissance, même encore à l'époque des orateurs, en prenant part à ce genre de vie[1]. Il s'ensuit naturellement que les jeunes filles avec lesquelles Anacréon veut danser et jouer, et auxquelles, gaiement folâtrant dans le comos, après un repas copieux, il apporte une chanson accompagnée de

[1] Cf. Démosthène *contre Néère*, 1352, Reiske ; et souvent Isée, *de l'héritage de Pyrrhus*, 30, § 14.

Digitized by Google

la pectis[1], que ces jeunes filles sont des hétaires, comme toutes les beautés que chante Horace.

C'est « la blonde Eurypyle » qu'Anacréon paraît avoir le plus sérieusement aimée, puisque la jalousie lui inspira un poëme satirique où il peint avec des couleurs très-vives et dans l'état honteux et gêné où il s'était trouvé adis, un certain Artémon, favorisé par Eurypyle, et qui mène maintenant une vie efféminée, voluptueuse[2]. Le poëte y déploie une verve et une amertume de talent satirique qui n'appartiennent qu'à Archiloque qu'il s'efforce d'égaler dans beaucoup de poésies, et souvent avec succès. Cependant, même ici, la poésie d'Anacréon s'arrête à la surface : ce qu'il raille ce sont les signes extérieurs de l'infamie, le costume servile, le commerce avec des hommes méprisables, les mauvais traitements déshonorants qu'Artémon a essuyés ; quant à la valeur ou à l'infamie morale de celui qu'il attaque, il n'y insiste point, autant que nous pouvons voir par le fragment. Sous tous les rapports, Anacréon, lorsqu'on le compare aux poëtes éoliens, paraît beaucoup moins qu'eux préoccupé de la vie intérieure, plus tourné vers les apparences extérieures, plus sensuel, plus léger, plus superficiel dans tous les sens du mot. Le vin lui-même dont Alcée saisit avec tant de profondeur les effets moraux, n'est jamais vanté par Anacréon que comme moyen de gaieté sociale. Il est vrai, le poëte, fort sage à sa manière, recommande d'observer la mesure et de ne pas s'aban-

[1] Fragm. dans Heph., 59; fragm. 16, Bergk.

[2] Fragm. dans Athénée, XII, 533, E ; fragm. 19, Bergk.

Digitized by Google

donner au bruit et à la fureur, comme les Scythes[1] : et son ivresse était toujours pour les anciens déjà une ivresse poétique plutôt que réelle. On voit nettement, par l'exemple d'Anacréon, combien l'esprit de la race ionienne, malgré toute sa culture, malgré le raffinement des mœurs, avait déjà perdu l'intensité et la profondeur, la chaleur surtout des sentiments moraux, le sérieux de la réflexion et de la vie, comme il s'était de plus en plus abandonné à jouer légèrement avec les pensées. D'après les débris et les renseignements que nous possédons de la poésie ionienne d'Anacréon, on est en droit de lui appliquer le jugement qu'Aristote prononce sur l'école de peinture ionienne de Zeuxis, postérieure d'un siècle : malgré toute l'élégance du dessin et toute la séduction de la couleur, le caractère moral (τὸ ἦθος) lui fait défaut.

Cette mollesse ionienne, cet abandon des principes sévères se trahit jusque dans la prosodie d'Anacréon qui, chez lui comme chez tous les autres poëtes, est en rapport étroit avec tout le style de son art[2]. De même que sa langue se rapproche bien plus que celle des lyriques ioniens du simple langage de la vie ordinaire, au point de paraître souvent de la prose, parée d'épithètes pittoresques et d'ornement : de même la rhythmique d'Anacréon a encore plus de mollesse et moins

[1] Fragm. dans Athénée, X, p. 427, A; fragm. 62, Bergk. Cf. Horace, *Carm.*, I, 27, etc.

[2] Aristoph., *Thesmoph.*, v. 161.

Digitized by Google

d'élan que chez les Éoliens. Souvent elle est même traitée avec une négligence intentionelle, genre de grâce qu'Horace y vante particulièrement. En partie ce sont des mesures logaédiques qui forment le fond chez lui aussi, comme dans les vers glyconiens qu'il réunit en strophes, en terminant un certain nombre de glyconées par un phérécratée. Il y a là une tendance visible à la liberté et à la variété : le poëte mêle des strophes de longueur différente de plus ou moins de vers glyconiens, toujours de manière à observer une certaine symétrie dans l'ensemble[1]. Anacréon se servait aussi, comme les Éoliens, de vers choriambiques plus longs, surtout quand il voulait mettre dans une chanson une plus grande énergie de sentiments, comme dans le petit poëme contre Artémon. Une particularité de la rhythmique ionienne qui se trahit ici, consiste dans l'échange de diverses mesures, ce qui produit une allure de rhythme plus libre et plus variée, mais aussi plus négligée. Ici cette particularité est dans l'alternement de choriambes avec

[1] Ainsi dans le fragm. plus étendu du schol. d'Héphest., p. 125, Fragm. 1, Bergk.

Γουνοῦμαί σ' ἐλαφηβόλε,
Ξανθὴ παῖ Διός, ἀγρίων
Δέσποιν' Ἄρτεμι θηρῶν.

Suit une seconde strophe de quatre glyconées et d'un phérécratée, et les deux strophes ensemble forment un tout plus grand. Cet hymne d'Anacréon, le seul morceau connu de ce genre, est évidemment destiné aux habitants de Magnésie, relevée après sa destruction (v. ch. IX) sur les bords du Méandre et du Léthée, où Artémis Leucophryne était adorée.

Digitized by Google

des dipodies ïambiques. Elle ressort plus encore dans la mesure des ioniques (*ionici a minori*) [1] qu'Anacréon cultivait avec une prédilection marquée, tout en en modérant la violence et la passion, naturelles à cette mesure, par l'enlacement, probablement imité du musicien Olympos [2], de deux pieds ioniques, de façon que le premier cédait une brève au second, ce qui changeait celui-ci en dipodie trochaïque [3]. Par ce procédé que les anciens appelaient une flexion (ἀνάκλασις) la mesure acquérait une marche un peu saccadée et en même temps molle, qui l'appropriait particulièrement aux chansons amoureuses, dès qu'on s'en servait dans de petits vers. Avant Anacréon on n'en trouve que des vestiges de peu d'importance, dans deux fragments de Sappho : mais le poëte ionien forma ainsi un grand nombre de mesures diverses, entre autres et surtout le petit vers anacréontique (un dimètre ionique) que l'on trouve si fréquemment, et dans les fragments authen-

[1] De sorte que la mesure est

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — | ⏓ — ⏑ —
| ⏓ — ⏑ — |

Πολλὰ μὲν ἐν δουρὶ τιθεὶς αὐχένα, πολλὰ δ' ἐν τροχῷ,
Πολλὰ δὲ νῶτον σκυτίνῃ μάστιγι θωμιχθείς, κόμην.

Après deux de ces vers, il ajoute comme épode un dimètre ïambique :

Πώγωνά τ' ἐκτετιλμένος.

[2] V. ch. XI.

[3] De manière que de : ⏑ ⏑ — — | ⏑ ⏑ — — se fasse ⏑ ⏑ — ⏑ | — ⏑ — —.

Digitized by Google

tiques et dans les chants composés plus tard dans le goût d'Anacréon.

Anacréon se servait des vers trochaïques et ïambiques tout comme Archiloque, avec lequel il a d'ailleurs autant en commun qu'avec les poëtes éoliens, en ce qui concerne le côté technique de sa poésie. La division des vers par strophes domine moins chez lui que chez les poëtes de Lesbos, et quand il forme des strophes, il le fait souvent sans en indiquer la fin par un vers différent, en réunissant simplement un nombre déterminé de petits vers, quatre dimètres ioniques par exemple, qu'il unit plus étroitement par la pensée qui y est développée.

Il est presque impossible de s'occuper des restes authentiques de la poésie d'Anacréon, sans toucher parfois en passant au recueil de chansons qui existe encore sous le titre de *Chants d'Anacréon*. Ces petites chansons, jetées pour la plupart avec une grâce légère, ont eu une telle influence sur l'idée qu'on s'est faite du vieux poëte qu'aujourd'hui encore l'admiration qu'on professe pour le chantre de Téos, s'adresse presque tout entière à ces essais d'une poésie assez moderne, et fort différents de l'esprit d'Anacréon. Il est démontré depuis longtemps que ces *anacreontica* ne sont pas en réalité l'ouvrage du poëte. Il aurait suffi pour le prouver d'observer que sur les cent cinquante citations de passages et d'expressions d'Anacréon qui se trouvent chez les anciens, aucune, à l'exception d'une seule, ne se rapporte à un des chants de ce recueil. Mais on a des arguments bien plus pro-

Digitized by Google

bants encore dans les sujets et dans la forme de ces chants. Les circonstances particulières dans lesquelles Anacréon composait, n'y paraissent point; les personnes dont il y est question, comme Bathylle, perdent toute vérité individuelle; la vie réelle et vigoureuse fait place à l'ombre d'un amour et de plaisirs feints. Certains lieux communs (*loci communes*) de la poésie, la vieillesse joyeuse, l'éloge de l'amour et du vin, la force et la ruse d'Éros, etc., sont, nous sommes loin de le nier, développés dans ces chants avec une grâce pleine de naturel et une aimable naïveté; mais le seul fait que ces lieux communs soient traités sans aucune allusion à des choses individuelles, ne s'accorde point avec la poésie d'Anacréon, issue directement de la vie réelle. Les pensées principales de ces petits poëmes ont d'ailleurs quelque chose d'épigrammatique et de sophistique : la force du sexe faible, la puissance du petit Éros, le bonheur du rêve, la fraîcheur juvénile de la vieillesse sont des thèmes à épigrammes, non de celles que faisait Simonide, mais de celles que composaient les poëtes de la décadence, Méléagre surtout, au premier siècle avant J. C. L'idée qui y domine des Amours comme de petits garçons taquins qui se font un jeu insolent des hommes, idée complétement étrangère à l'art antique, rappelle tout à fait ces plaisanteries épigrammatiques de la littérature des derniers temps de l'antiquité, et les sujets très-analogues de l'art plastique, que l'on trouve si souvent sur des pierres taillées où l'on voit le petit Amour dans les entreprises les plus variées de l'espièglerie et de la gaieté. Tous ces

Digitized by Google

ouvrages ne remontent pas au delà de Lysippe et d'Alexandre. L'Éros du véritable Anacréon qui « abat le poëte avec une grande hache, comme un forgeron, et le baigne ensuite dans un torrent d'hiver[1], » était certes d'une tout autre trempe, et d'esprit, et de corps. Inutile de parler du langage vulgaire et prosaïque, de la prosodie monotone, dépourvue d'art, souvent même défectueuse[2], de ces chants. Ces motifs de récusation frappent le recueil tout entier qui nous a été transmis; on ne saurait nier cependant qu'il y a une grande différence entre les diverses chansons qu'il contient : quelques-unes sont en effet réussies dans leur genre, et leur naïve simplicité est d'un grand charme[3], tandis que d'autres sont insipides par la pensée, barbares dans la langue et la prosodie. Les premières appartiennent peut-être à l'époque alexandrine qui, malgré tout le raffinement de sa civilisation, aimait assez à rendre la naïveté des âmes enfantines, ainsi que le prouvent les idylles de Théocrite;

[1] Fragm. dans Heph., p. 68; fragm. 45, Gaisf.; 45, Bergk.

[2] Le vers qui règne dans ces *Anacreontica* ⏓ — ⏑ — ⏑ — ⏓ (dimètre ïambique catalectique) ne se rencontre pas non plus dans les fragments, si ce n'est dans Héphestion, p. 30; dans les schol. d'Aristoph., *Plut.*, 302 (Fragm. 92, Bergk). Les vers qui y sont cités sont imités dans un des *Anacreontica,* od. 38. Héphestion appelle cette mesure « le soi-disant Ἀνακρεόντειον. »

[3] Une des meilleures : *les préceptes d'Anacréon au toreute* (*cælator*, ciseleur) qui doit lui faire une coupe (n° 17 du recueil) est citée par Aulu-Gelle (XIX, 9) comme un ouvrage d'Anacréon lui-même, quoiqu'elle soit tout à fait dans le ton et le caractère des autres *anacreontica*.

Digitized by Google

les autres doivent être attribuées aux derniers temps du paganisme mourant et aux poëtes ignorants et routiniers qui continuaient à versifier à la façon accoutumée. D'autres placent même quelques-uns des meilleurs *anacreontica* dans ces temps récents et vers l'époque de l'invasion des barbares. Ils ont raison peut-être : le siècle qui produisit la poésie épique de Nonnus et tant d'épigrammes à la pensée délicate et à l'expression élégante, possédait aussi suffisamment de culture et d'esprit pour composer ces joyeusetés anacréontiques.

Après Anacréon le genre de poésie lyrique dont il est le principal représentant se tait : lui-même est déjà tout isolé, et son chant tendre et doux est pour ainsi dire couvert par les accords amples et bruyants de la poésie chorale. La chanson destinée pour le chant d'un seul, le *mélos*, n'a jamais atteint chez les Grecs l'étendue, la sphère si vaste qu'elle occupe dans la poésie moderne des Anglais et des Allemands. Chez ces peuples, les pensées et les sentiments les plus divers s'expriment dans la même forme, simple et sans prétention, et toutes les dispositions possibles de l'âme, la vie tout entière même du poëte, peuvent se refléter dans des chansons[1]. Les an-

[1] L'idée d'Otf. Müller est peut-être plus difficile à rendre ici que les mots dont les équivalents manquent en français. Nous traduisons *lied* par chanson, parce que, tout éloigné qu'est ce mot d'exprimer l'idée du mot allemand, il en approche le plus. La poésie française ne connaît guère plus que la poésie grecque, le genre lyrique du *lied*, précisément parce qu'elle a de commun avec les nations du Midi cette netteté dans la division des passions dont parle Müller. Le *lied* allemand et anglais, au contraire, exprime dans la même forme

Digitized by Google

ciens distinguent bien plus nettement entre les dispositions du cœur qui se laissent exprimer dans les diverses formes poétiques, et ils réservent le mélos éolien pour les agitations violentes de l'âme, douloureuses ou joyeuses, pour les épanchements passionnés du cœur oppressé, pour le feu intime et secret qui couve avec une ardeur cachée, mais dévorante. Seulement, grâce à Anacréon, cette surexcitation passionnée s'est changée de plus en plus en jeu d'imagination, en plaisanterie amusante. Chez les autres Grecs, on ne trouve point cette expansion lyrique des passions : c'est un genre de poésie qui reste confiné à une contrée peu étendue de la Grèce, comme il est renfermé dans un espace de temps très-limité. Un seul genre, très-voisin de la poésie éolienne, fut cultivé dans la Grèce entière et plus particulièrement à Athènes, celui des *scolies*.

Les scolies étaient des chansons qu'on débitait aux festins joyeux pendant que l'on buvait et lorsque l'humeur, un peu montée par le vin et la conversation, provoquait les élans lyriques. Les morceaux chantés au festin ne portent cependant pas tous ce nom ; les scolies forment un genre particulier de chansons à boire et se distinguent des autres parœnies. Ils n'étaient jamais chantés que par un seul des convives, versé dans la musique et dans la poésie. La lyre ou une branche de myrte passait, dit-on, à table, de main en main pour être présentée à

populaire les émotions les plus diverses, depuis la sensibilité la plus exquise jusqu'à la joie bruyante des festins ; il mêle même souvent le rire et les pleurs dans la même petite pièce. K. H.

Digitized by Google

ceux qui avaient la réputation de savoir distraire la société par de jolis chants, ou simplement par une bonne sentence en forme lyrique. Cet usage existait réellement [1], quoique l'étymologie qu'on y rattache et d'après laquelle ce genre de poëme était appelé *tordu* ou *courbé* (σκολιόν), parce qu'on passait la lyre dans un ordre irrégulier, ne se recommande guère par son naturel et sa probabilité. Il est bien plus vraisemblable, et l'opinion d'autres savants anciens était telle, qu'on permettait, dans la mélodie d'après laquelle on chantait les scolies, certaines libertés et irrégularités qui facilitaient l'improvisation et qui le firent appeler un chant *détourné*, *tourmenté*. Les rhythmes dans lesquels sont composés les scolies que nous possédons encore, montrent une grande variété, et repondent en général à ceux du lyrisme éolien, si ce n'est que d'habitude la marche des strophes est interrompue et plus fortement animée par un élan particulier [2]. C'étaient d'ailleurs surtout les Lesbiens qui com-

[1] V. surtout la scène décrite dans les *Guêpes* d'Aristophane, 1219 et suiv., où il y a en même temps une sorte de dialogue entre les scolies de Philocléon et de Bdélycléon.

[2] Cela se rapporte surtout à la mesure si belle et si convenable que l'on peut démontrer dans huit scolies et qu'Aristophane a imitée comiquement dans les *Eccles.*, 938 :

— ⏒ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
— ⏒ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
⏑ ⏑ — ⏑ — | — ⏑ ⏑ —
— ⏑ ⏑ — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ⏑ —

Les hendécasyllabes commencent ici avec une certaine négligence et une sorte de langueur; mais dès le troisième vers le début ana-

posaient des scolies : Alcée et Sappho, ainsi que l'assure Pindare, après que Terpandre en eut inventé la mélodie, plus tard Anacréon et la Sicyonienne Praxilla [1], sans compter un grand nombre d'hommes, connus comme auteurs de poésies chorales, tels que Simonide et Pindare lui-même. Nous ne mentionnons pas les sept sages : car il nous est difficile de croire à l'authenticité des versets [2] populaires, dans le genre des scolies, que cite l'historien de la philosophie ancienne, Diogène Laërce, en les attribuant à Thalès, Solon, Chilon, Pittacus et Bias. Ils sont tous, sous le rapport de la langue et de la métrique, comme faits dans le même moule, si bien qu'il faudrait supposer une sorte de convention entre les sept sages par laquelle ils se seraient engagés à composer dans ce genre et dans une espèce de rhythme qui ne fut guère en usage avant l'époque des tragiques [3]. Il faut

pestique introduit un élan plus vif qui se balance dans un bel équilibre, dans le gracieux couple de rangs logaœdiques du dernier vers.

[1] C'est à Praxilla, qui florissait, d'après Eusèbe, ol. 81e, 2, A. C. 454, et qu'on cite souvent comme auteur d'autres poésies, quelquefois même de poésies érotiques, qu'on attribue le scolion : Ὑπὸ παντὶ λίθῳ qu'on lisait dans les Παροίνια Πραξίλλης (*Schol. Ravenn. in Aristoph. Thesmoph.*, 528), ainsi que celui-ci : Οὐκ ἔστιν ἀλωπεκίζειν (*Schol. Vesp.*, 1279-1232).

[2] Diogène a l'habitude de les préparer par une phrase du genre de celle-ci : τῶν δὲ ᾀδομένων αὐτοῦ μάλιστα εὐδοκίμησεν ἐκεῖνο.

[3] Ils sont tous en rhythmes doriens (qui consistent en membres dactyliques et en dipodies trochaïques), mais avec un ithyphallicus (— ᴗ — ᴗ — ᴗ) pour conclusion, qui ne se rencontre jamais dans la rhythmique de Pindare, une fois seulement chez Simonide, mais

Digitized by Google

croire cependant qu'à cette dernière époque, ils ont réellement servi de scolies, puisque, par la manière gaie et amusante dont ils expriment certaines maximes de philosophie pratique, ils offrent beaucoup de ressemblance avec les scolies du genre éolien. Un de ces derniers par exemple contient la pensée : « Que ne peut-on ouvrir la poitrine de chaque homme, examiner son esprit, puis la refermer et vivre avec lui en ami sincère ! » et dans un ton analogue celui en rhythmes doriens qu'on attribue à Chilon : « Sur la pierre de touche on frotte l'or et on le juge : mais sur l'or on éprouve l'esprit des hommes, ou bons ou mauvais. » On peut donc supposer que ces chants, sentences traditionnelles des vieux sages, furent mis en forme de scolies à Athènes du temps des tragiques.

Tandis que la plupart des scolies ne contiennent, comme ceux-ci, que des règles de conduite sous une forme piquante, ou de courtes invocations de dieux et des éloges

très-régulièrement dans les chœurs d'Euripide. Voici un exemple de Solon :

Πεφυλαγμένος ἄνδρα ἕκαστον ὅρα,
Μὴ κρυπτὸν ἔγχος ἔχων κραδιῇ φαιδρῷ προσεννέπῃ προσώπῳ,
Γλῶσσα δέ οἱ διχόμυθος ἐκ μελαί-νας φρενὸς γεγώνῃ.

En voici un autre de Pittacus :

Ἔχοντα δεῖ τόξα καὶ ἰοδόκον φαρέτρην στείχειν ποτὶ φῶτα κακόν.
Πιστὸν γὰρ οὐδὲν γλῶσσα διὰ στόματος λαλεῖ διχόμυθον ἔχουσα
Καρδίῃ νόημα.

Dans celui de Thalès seul (Diog. Laërce, I, 1, 35) l'ithyphallicus est placé avant le dernier vers.

Digitized by Google

de héros, il en est venu jusqu'à nous deux autres, bien plus considérables par leur étendue et par leurs sujets. Les auteurs en sont peu connus; on dirait qu'ils n'ont eu dans leur vie qu'un seul éclair de poésie, celui de ces scolies. L'un : « ma grande richesse, c'est ma lance et mon épée, » composé dans le mode dorien par le Crétois Hybrias, exprime tout l'orgueil du Dorien régnant, dont les droits et le pouvoir reposent tout entiers sur ses armes, parce que c'est avec elles qu'il domine les serfs qui doivent labourer, récolter et vendanger pour lui [1]. L'autre : « dans des branches de myrte je porterai mon épée, » est d'un Athénien, du nom de Callistrate, qui doit l'avoir fait peu après les guerres des Perses, puisqu'on le trouve déjà chez Aristophane comme une chanson de table généralement répandue et aimée. Il vante les héros de la liberté athénienne, Harmodius et Aristogiton, d'avoir frappé le tyran Hipparque à la fête d'Athéné et d'avoir rendu l'égalité aux Athéniens. C'est pourquoi ils vivent dans les îles des bienheureux en compagnie des plus grands héros, et sur terre leur gloire est impérissable [2]. Sans doute, tout cela repose sur une donnée peu historique puisqu'on sait parfaitement, grâce à Hérodote et à Thucydide, qu'Harmodius et Aristogiton tuèrent non Hippias, le vrai tyran, mais son frère cadet, le doux et bienveillant Hipparque, l'ami des poëtes, et que ce meurtre ne mit point de terme à

[1] Cf. *les Doriens*, II, p. 52 (2ᵉ éd., 47).

[2] Celui-ci et la plupart des autres scolies chez Athénée, XV, p. 694 et s.

Digitized by Google

la tyrannie, puisque le gouvernement du frère aîné n'en devint que plus sévère et plus ombrageux, et que les Pisistratides furent réellement chassés d'Athènes trois ans plus tard seulement, par le Spartiate Cléomène. Mais l'illusion patriotique qui a inspiré le scolion était générale à Athènes, et dès avant les guerres des Perses, Harmodius et Aristogiton avaient été honorés comme des héros par des statues qui, quand elles eurent été enlevées par Xerxès, furent aussitôt remplacées par d'autres. Dès qu'on suppose l'âme du poëte pleine de cette idée nationale, rien ne paraît plus aimable que l'amour fervent avec lequel l'Athénien enthousiaste embrasse ses héros, qu'il veut imiter jusque dans le costume qu'ils avaient porté à la fête des Panathénées alors qu'ils cachèrent l'épée dans les rameaux de myrte. La simplicité des pensées et le retour fréquent du refrain : « quand ils frappèrent le tyran, » sont bien en harmonie avec le ton simple et cordial des scolies, et affermissent dans l'idée que ce poëme est un véritable impromptu, le produit d'une inspiration poétique qui disparaît aussi rapidement qu'elle a paru.

CHAPITRE XIV

LA POÉSIE LYRIQUE DORIENNE JUSQU'A PINDARE.

Nous avons déjà signalé les caractères particuliers de la poésie lyrique des Doriens, au commencement du

Digitized by Google

chapitre précédent où il importait de la distinguer de celle des Éoliens. C'étaient : le débit par des chœurs, la structure savante de longues strophes, le dialecte dorien et une occasion offerte par les affaires publiques, notamment par les fêtes du culte. Les origines de cette poésie remontent au temps le plus reculé de la Grèce, puisque, ainsi que nous l'avons vu, des chœurs y étaient déjà d'un usage général avant Homère. Les danseurs toutefois de ces chœurs antiques ne chantaient pas encore en même temps, et l'exacte harmonie de tous les mouvements avec les paroles du chant n'y était par conséquent pas encore indispensable. Il y eut bien dès lors un chant commun de plusieurs personnes, assises, debout ou marchant, comme dans les hyménées et les péans : dans d'autres représentations les mouvements mimiques des danseurs étaient expliqués par le chant qu'exécutaient d'autres personnes, comme dans les hyporchèmes. Il existait donc dès cette époque, sous une forme grossière, il est vrai, et peu développée, presque tous les genres qui furent si savamment et si brillamment développés plus tard dans la poésie chorale. La culture de ces formes artificielles où les mélodies du chant et les mouvements de la danse étaient combinés de la manière la plus exacte[1], coïncide avec le perfectionnement de la musique par Terpandre, Olympos et Thalétas. C'est surtout chez ce dernier que l'art de la

[1] Πάλαι μὲν γὰρ οἱ αὐτοὶ καὶ ᾖδον καὶ ὠρχοῦντο, dit Lucien, *de Saltat.*, 30, en opposant la danse moderne et pantomimique à l'ancienne danse lyrique et dramatique.

Digitized by Google

danse joue un rôle tout aussi grand que la musique : et les rhythmes des différentes espèces paraissent déjà chez lui a peu près avec toute la variété qui se montre plus tard dans la poésie chorale. Cependant dans le premier siècle après ces musiciens, la poésie chorale n'a pas encore son développement complet ni le caractère original qu'elle eut plus tard. Elle se rapproche encore soit du lyrisme éolien, soit de la poésie épique : elle ne se sépare que peu à peu d'une façon de plus en plus nette et distincte de ces deux genres entre lesquels elle tient le milieu. A cette phase de développement appartiennent, parmi les lyriques que les Alexandrins ont accueillis dans leur liste de modèles (le *canon*), Alcman et Stésichore, tandis que le genre complétement développé est représenté par Ibycos, Simonide et son élève Bacchylide, et par le grand chantre de Thèbes. Examinons un à un ces poëtes, en ajoutant aux premiers Arion, le chanteur des dithyrambes, aux autres le maître de Pindare, Lasos, et quelques autres qui ne se perdent pas dans la masse, sans caractère individuel. Écartons cependant dès à présent l'idée que cette poésie chorale n'ait existé dans la nation grecque, que dans la personne de ces grands poëtes. Ceux-ci, bien au contraire, apparaissent plutôt comme les sommets d'une grande chaîne de montagnes et ne font que représenter, sous une forme plus parfaite, l'inspiration poétique dont tous les cœurs étaient remplis dans les fêtes des dieux.

Les danses de chœurs étaient alors chose si commune chez les Grecs, notamment chez les Doriens, et

Digitized by Google

on s'y livrait avec tant de passion, surtout à Sparte et dans l'île de Crète, que la consommation, s'il est permis de parler ainsi, de chants qu'on y débitait, devait être très-considérable. Il est vrai qu'à beaucoup d'endroits on se contentait, même aux grandes fêtes, de vieux chants traditionnels qui, dans un petit nombre de simples vers, indiquaient plutôt qu'ils ne développaient la pensée principale et le ton général du sentiment. C'est ainsi que les femmes d'Élis chantaient à la fête de Dionysos, au lieu d'un dithyrambe savant, ce simple chant rempli d'un langage symbolique et vieilli : « Viens, ô héros Dionysos, dans ton saint temple au bord de la mer, viens, accompagné des Charites, élance-toi dans ton sanctuaire avec ton pied fourchu. Taureau sacré! taureau sacré[1]! » C'est ainsi encore qu'on chantait à Olympie pour fêter les vainqueurs des jeux, longtemps avant les épinicies savamment construits de Pindare, ce petit chant attribué à Archiloque[2], et consistant en deux vers ïambiques : « Salut à toi, ô souverain Héraclès, dans la pompe du vainqueur, salut à toi et à Iolaüs, armés tous deux, » avec le refrain : « Ténella dans la pompe du vainqueur, » que suivait probablement un troisième vers, ajouté par l'improvisation et contenant l'éloge du vainqueur particulier. C'est ainsi aussi que chantaient les trois chœurs spartiates des vieillards, des hommes et des adolescents aux fêtes publiques ces trois trimètres ïambiques : « Nous fûmes autrefois de jeunes hommes, remplis de

[1] Plut., *Quæst. græc.*, 36.
[2] Cf. ch. XI.

Digitized by Google

force, — nous le sommes aujourd'hui ; viens t'en convaincre, si tu en as envie, — et nous, nous serons un jour plus vaillants encore[1]. »

Mais lorsque les Grecs eurent fait connaissance avec la beauté d'un lyrisme plus parfait où la corde d'un sentiment n'était pas simplement effleurée, où l'on développait toute une mélodie pleine d'émotion et d'idées, les chœurs ne purent nécessairement plus s'arrêter à la simple répétition de ces vers : on demanda partout des chants que distinguassent une mesure plus savante et une marche plus ingénieuse de la pensée. A cet effet toute ville importante, surtout dans le Péloponnèse dorien, avait ses poëtes qui se donnaient pour mission d'établir et d'exercer des chœurs, et qui se chargeaient du métier, si important dans l'histoire de la poésie grecque, des χοροδιδάσκαλοι. Combien il y eut de ces poëtes dont la gloire ne dépassa pas les frontières de leur patrie, on peut s'en faire une idée quand on se rappelle que Pindare, en chantant un lutteur au pugilat d'Égine, mentionne en passant deux poëtes lyriques de la même famille, les Théandrides Timocrite et Euphane, et que l'on peut encore citer sept autres noms de poëtes spartiates de ce temps sans compter Alcman[2]. D'ailleurs ici, comme dans d'autres cités doriennes, le beau sexe prenait dès les temps d'Alcman sa part à l'exercice de la

[1] Plut., *Lycurgue*, 21 ; τριχορία dans Pollux, IV, 107, où l'on en fait remonter l'introduction à Tyrtée.

[2] Ces noms sont Spendon, Dionysodotus, Xénodame (v. ch. XII), Gitiadas, Areios, Eurytes, Zarex.

Digitized by Google

poésie ; et Alcman lui-même vante une jeune fille en ces mots[1] : « Ce don des douces Muses, c'est la bienheureuse entre les jeunes filles, la blonde Mégalostraté, qui nous l'a enseigné. » On voit combien le goût et le don de ces productions poétiques étaient répandus et enracinés à Sparte et qu'Alcman, loin d'y rien apporter de nouveau avec ses belles poésies chorales, ne fit qu'utiliser, réunir et perfectionner des éléments existants. Mais ni lui, ni son aîné Terpandre ne furent les premiers qui éveillèrent cet esprit chez les Spartiates, puisque ce dernier avait déjà trouvé l'amour des arts de ce genre à Sparte où, d'après un de ses vers, « florissaient sur la vaste place la lance du jeune homme et la Muse mélodieuse et la justice. »

Alcman fut, d'après une tradition généralement admise et suffisamment authentique, Lydien d'origine et natif de Sarde. Il grandit comme esclave dans la maison d'un Spartiate, du nom d'Agésidas, fut affranchi et paraît même avoir obtenu le droit de cité, bien qu'un droit d'ordre inférieur[2]. Un poëte savant du temps alexandrin, Alexandre l'Étolien, dit très-bien d'Alcman ou plutôt lui fait dire : « Sarde, vieille patrie de mes pères, si j'avais été élevé dans tes murs, je se-

[1] Fragm. 27, Welcker.

[2] D'après Suidas il était ἀπὸ Μεσόας, et la Mésoa était une des phyles de Sparte qui dépendaient des divisions de la ville. Cependant ce mot pourrait bien aussi ne signifier que la résidence d'Alcman dans ce bourg, où la famille de son maître, plus tard *patronus*, pouvait être établie.

Digitized by Google

rai porte-plat[1] ou danseur eunuque au service de la Grande-Mère, orné d'or et brandissant dans les mains le beau tambourin ; mais maintenant je me nomme Alcman et appartiens à Sparte, la ville riche en trépieds sacrés, et j'ai appris à connaître les Muses de l'Hélicon qui m'ont fait plus grand que les despotes Daskylès et Gygès. » Dans ses propres chants cependant, Alcman parle moins dédaigneusement de sa patrie et place dans la bouche d'un chœur de jeunes filles des paroles qui s'adressent à lui-même et le vantent de n'être pas un homme de mœurs grossières et incultes, un Thessalien ou Étolien, mais un Lydien, issu de la haute Sarde[2]. Et sans doute cette origine lydienne a excercé une influence sur le genre et le goût musical d'Alcman.

On recule trop en général l'époque de sa vie, de sorte qu'on ne comprend guère que la poésie lyrique ait déjà pu dès ce temps arriver à la grande variété qu'on trouve chez lui. Il est certain qu'il vécut déjà sous le roi lydien Ardys ; mais ce n'est pas une raison pour le placer au début de ce règne ; il est probable que sa première jeunesse coïncide avec les dernières années de ce monarque (ol. 37e, 4. A. C. 629). Alcman parlait dans un de ses chants du musicien Polymnestos qui composa un poëme en l'honneur de Thalétas[3] ; il doit donc avoir vécu encore vers la 42me ol. (A. C. 612), ce que les anciens chro-

[1] Κερνᾶς, i. q. κερνοφόρος, celui qui porte le κέρνος, vase ou plat employé dans les cérémonies du culte de Cybèle.

[2] Fragm. 11, Welcker ; d'après l'interprétation de Welcker.

[3] V. Chap., XII.

Digitized by Google

nographes confirment du reste. La mention qu'il fait des îles Pityuses [1], près des Baléares, conduit également à cette époque, puisque, d'après Hérodote, les parages occidentaux de la Méditerranée ne furent ouverts aux Grecs que par les voyages des Phocéens (à partir de l'ol. 35) et ne devinrent qu'alors objet de connaissances géographiques, au lieu de légendes fabuleuses, comme elles l'avaient été jusque là. Alcman trouva donc la musique déjà dans la forme perfectionnée qu'elle avait reçue par Terpandre et même par Thalétas, et vécut à une époque où les Spartiates, après les guerres messéniennes, avaient tout le loisir de s'abandonner aux joies de la vie, puisqu'ils étaient encore loin de mettre leur ambition à se distinguer des autres Grecs par la rudesse de leurs mœurs.

Alcman se consacrait tout entier à l'exercice de l'art, et il faut déjà voir en lui un poëte qui vise sciemment et avec intention à la nouveauté et à la difficulté des formes. Dans l'ode que les anciens comptaient comme la première, il s'écrie : « Allons, Muse, Muse à la voix éclatante, chante aux jeunes filles un chant mélodieux sur un air nouveau [2], » et en beaucoup d'autres endroits il fait ressortir ce qu'il y a d'original et d'ingénieux dans ses formes poétiques. On le voit toujours d'ailleurs à la

[1] Stephan. Byzant., au mot Πιτυοῦσαι.

[2] C'est là le sens du fragment 1, où il faudra sans doute lire et écrire, avec un très-léger changement :

Μῶσ' ἄγε, Μῶσα λιγεῖα, πολυμελὲς μέλος
Νεοχμὸν ἄρχε παρθένοις ἀεῖδειν.

Le premier vers est logaédique, le second ïambique.

Digitized by Google

tête d'un chœur par lequel et avec lequel il désire plaire. « Allons, Muse, dit-il quelque part, fille de Zeus, Calliope, chante-nous de doux chants : donne du charme à l'hymne et la grâce au chœur[1] ; » et ailleurs : « Puisse mon chœur plaire à la maison de Zeus et à toi, ô maître[2]. » Aussi était-il absolument regardé comme l'inventeur de la poésie chorale, quoique d'autres attribuent cette gloire à Terpandre, son aîné, ou à Stésichore, plus jeune que lui. Il composait surtout pour des chœurs de vierges, ainsi que le prouve, outre plusieurs des fragments cités, le titre de *parthénies*, donné à un grand nombre de ses poésies. Le terme de parthénie n'a pas toujours été employé, il faut le dire, dans le même sens; cependant sa signification technique est bien celle de chants de chœur, exécutés par des jeunes filles, et non de chants amoureux, adressés à des jeunes filles. Ces chants de vierges ont, au contraire, un caractère solennel et noble dans le ton et le rhythme; beaucoup de ceux d'Alcman et des lyriques suivants étaient dans le mode dorien. Le sujet pouvait être très-varié. Selon Proclus, on y célébrait des dieux et des hommes, et c'est assurément dans une de ces parthénies que les jeunes filles disaient avec une naïveté tout homérique : « O père Zeus, puisse-t-il être mon époux[3] ! »

On ne rencontre pas encore, ou du moins on ne ren-

[1] Fragm. 4.
[2] Fragm. 68.
[3] Schol. Hom., *Odyss.*, Z, 244.

Digitized by Google

contre que rarement, chez Alcman ce principe que Pindare observait avec soin, et qui consistait à faire du chœur l'organe du poëte et à présenter toutes les pensées et tous les sentiments comme les pensées et les sentiments de l'auteur[1]. Les jeunes filles parlaient souvent en leur propre nom; dans quelques-unes des parthénies il y avait une sorte de dialogue entre le chœur et le poëte qui en était en même temps le maître et le chef, et on trouve soit des apostrophes du chœur des jeunes filles au poëte, comme celle qui a été citée plus haut, soit du poëte aux jeunes filles comme dans ce beau fragment en hexamètres : « Mes membres ne peuvent plus me supporter, ô jeunes filles à la voix de miel, au chant sacré; que ne suis-je, oh! que ne suis-je le cérylos[2] qui, d'un cœur insouciant, vole avec les alcyons sur la cime des flots, oiseau empourpré du printemps[3]. »

Mais Alcman préparait sans doute d'autres chœurs encore, puisque les parthénies n'étaient qu'une partie de ses œuvres poétiques et qu'on parle de ses hymnes aux dieux, de ses péans, prosodies[4], hyménées et chansons d'amour. Assurément bon nombre de ces poésies

[1] Il n'y a que peu de passages dans Pindare où l'on ait cru apercevoir une distinction entre la personne du poëte et le chœur : *Pyth.*, V, 68 (69), IX, 98 (174); *Nem.*, I, 19 (29), VII, 85 (125), et ceux-là mêmes, une interprétation exacte les a ramenés à la règle indiquée.

[2] Sorte d'oiseau de mer. K. H.

[3] Fragm. 12.

[4] Προσόδια, chants qu'on débitait dans la procession au sanctuaire avant le sacrifice.

Digitized by Google

étaient exécutées par des chœurs de jeunes gens; quant aux chansons d'amour, il est probable, qu'on les chantait seul, en s'accompagnant de la cithare.

Les *clepsïambes*, poésies composées de chant et de prose et pour lesquelles on se servait d'un instrument du même nom, se rencontraient aussi chez Alcman qui paraît les avoir empruntées, comme beaucoup d'autres choses, à Archiloque[1]. Dans Alcman en effet, les inventions et les styles d'Archiloque, de Terpandre et de Thalétas, peut-être même déjà des lyriques éoliens, se confondent; aussi trouve-t-on chez lui une grande variété de mesures, de dialectes et de tons poétiques. A côté d'hexamètres solennels on voit les vers ïambiques et trochaïques d'Archiloque, les ioniques et les crétiques de Thalétas et d'Olympos et diverses espèces de rhythmes logaédiques. Ses strophes se composaient, soit de vers différents, soit de répétitions du même vers, comme dans le chant qui commence par l'invocation déjà citée de Calliope[2]. L'union de deux strophes analogues avec une troisième qui diffère et qu'on appelait épode, ne se trouvait pas encore chez Alcman : il faisait suivre les strophes dans la même mesure et en nombre indéterminé, comme les lyriques éoliens. Toutefois on avait de lui des chants qui consis-

[1] Cf. plus haut, ch. XI. (p. 282, note 2) et voyez Aristoxène, dans Hésychius, au mot κλεψίαμβοι.

[2] Μῶσ' ἄγε, Καλλιόπα, θύγατερ Διός.
Les tétramètres dactyliques étaient sans hiatus et sans *syllaba anceps* réunis en strophes, dans le genre de systèmes.

Digitized by Google

taient en quatorze strophes, avec un changement de mesure (μεταβολή) après la septième[1], ce qui devait évidemment entraîner un changement considérable dans la pensée et dans tout le ton du poëme.

On fait de même remonter à Alcman la mesure laconique, sorte de vers anapestiques dont on se servait pour les chants de marche (ἐμβατήρια) que l'armée spartiate entonnait avant l'attaque[2]. On en pourrait conclure qu'Alcman suivit également les traces de Tyrtée et qu'il composa de ces chants guerriers qui ne consistaient pas en strophes, mais dans la répétition de la même mesure. Mais l'autorité pour ce fait n'est point sûre : il ne s'est d'ailleurs conservé aucun vestige de chants de marche d'Alcman ; et le caractère de ses poésies, tel que nous le connaissons, ne s'accorderait guère avec la forme et tout le ton de ces chants. Sans doute il se servit fréquemment de la mesure anapestique, mais nullement du genre qu'employait Tyrtée[3], et très-probablement en y ajoutant d'autres rhythmes. Tyrtée, le célèbre élégiaque, plus âgé d'une génération, reste donc le seul maître important de ces *embatéries* que chantait l'armée tout entière avec accompagnement de flûte, d'après le

[1] Héphestion, p. 134, G.

[2] *Scholies métriques sur Eurip., Hécube*, 59.

[3] On appelait *alcmanica metra*, d'après les métriques latins Servius et Marius Victorinus, le *dimeter hypercatalectus*, le *trimeter catalectus* et le *tetrameter brachycatalectus*; et les ἐμβατήρια étaient en partie en dimètres catalectiques et en tétramètres catalectiques.

Digitized by Google

mode castorien (καστόρειος νόμος) et qui contenaient, autant qu'on peut voir par quelques vers qui ont été conservés, des encouragements simples, mais énergiques, puisés dans la virilité de l'âme. On en appelait aussi la mesure la *messénienne*, précisément parce que la seconde guerre messénienne avait donné l'occasion de composer des chants de combat de ce genre d'un élan particulièrement vigoureux.

Alcman passe généralement pour le poëte qui a le plus heureusement assoupli le rude dialecte des Spartiates, et qui a même su donner une certaine grâce à cette matière, un peu rebelle à la poésie. On trouve, en effet, dans ses chants, outre les formes ordinaires du dorisme, quelques tournures exclusivement spartiates[1], sinon toutes les particularités de cet idiome[2], et on doit appliquer à la langue d'Alcman ce qui peut se dire de tous les dialectes poétiques des Grecs : ils ne représentent jamais un idiome populaire dans toute sa pureté ; ils l'ennoblissent et le relèvent toujours plus ou moins par le dialecte de la poésie épique qui passait chez les Grecs comme la mère et l'éducatrice de tous les genres de poésie. D'ailleurs ce ton populaire de la Laconie n'est point également répandu dans tous les poëmes d'Alcman ; on le rencontre particulièrement dans certains fragments[3] d'un ton cordial et naïf où Alcman peint sa propre ma-

[1] Comme le σ pour θ (σάλλειν pour θάλλειν, etc.). La terminaison âpre ρς dans μάκαρς, Περίηρς.

[2] P. e. pas de Μῶα, pas de Τιμόθεορ, pas d'ἄσκορ (pour ἄσκος), etc.

[3] Fragm. 24, 28.

Digitized by Google

nière de vivre, ses habitudes de table, dont il était grand ami, sans être précisément gourmet[1]. Toutefois, on trouve ici même le mélange éolien[2] que des grammairiens anciens relèvent dans Alcman et qui s'explique par le fait que le Péloponnèse dut à l'Éolien Terpandre de Lesbos le premier perfectionnement de la poésie lyrique. Dans d'autres fragments le dialecte se rapproche encore davantage du langage épique et n'a reçu qu'une légère teinte de dorisme, notamment dans tous les chants composés d'hexamètres et partout sans doute où la poésie a un caractère un peu solennel et majestueux[3].

Alcman est un des poëtes dont la figure s'est le plus effacée dans le cours des temps et nous ne pouvons pas espérer de la ranimer. L'admiration que lui vouait l'antiquité n'est guère confirmée par les fragments conservés, évidemment parce qu'ils sont presque tous de très-peu d'étendue et n'ont été cités que pour des motifs très-futiles. Partout il y a un profond sentiment de la nature, ennobli par cette animation de ce qui est inanimé qui est le propre de la première antiquité, comme lorsque

[1] ὁ παμφάγος Ἀλκμάν.

[2] Surtout dans la combinaison οις pour le ους primitif, comme dans φέροισα. Pour Μοῖσα, par contre, il faudra partout lire le dorien Μῶσα. Dans la troisième personne du pluriel, Alcman avait probablement, comme Pindare, ou αἰνέοντι (fragm. 73) ou εὕδοισιν. Le σδ dans τράπεσδα, κιθαρίσδεν est également éolien : le dorien pur eût été κιθαρίδδεν, etc.

[3] Comme dans le beau fragment 10, dans Welcker, qui contient une peinture du repos nocturne.

Digitized by Google

le poëte appelle la rosée Hersé, fille de Zeus et de Sélèné, du dieu du ciel et de la déesse de la lune[1]. Partout aussi une manière naïve et enjouée d'envisager la vie humaine, unie à un vif enthousiasme pour la beauté extérieure de tout âge et de tout sexe, mais en particulier pour la grâce des jeunes filles auxquelles Alcman offrait ses hommages les plus chaleureux. Si l'on dit que le poëte était allé jusqu'au voluptueux dans la poésie érotique[2], cela n'a trait probablement qu'au naturel innocent et naïf avec lequel Alcman, en véritable Spartiate, envisageait les rapports des deux sexes. Un sensualisme corrompu et raffiné n'est ni de cet âge, ni du caractère de la poésie d'Alcman. Si en général la vie sensuelle ressort davantage chez lui, il ne manque pourtant pas de traits qui révèlent un sentiment profond et réfléchi du côté moral[3].

Le second des grands poëtes de chœurs, Stésichore, a si peu de commun avec Alcman qu'on ne peut guère se le représenter comme le continuateur du poëte laconien dans l'œuvre du développement de ce genre. Il faut donc supposer que, parti du même point de départ, il a pris et suivi, avec une complète indépendance, une direction toute différente. Chronologiquement, Stésichore

[1] Fragm. 47.

[2] Ἀκόλαστον, Archytas (ὁ Ἁρμονικός) dans Athénée, XIII, p. 600, suiv.

[3] P. e. quand il appelle la mémoire μνήμη, l'œil de l'esprit, φρασίδορκον ; c'est ainsi qu'il faut lire dans l'*Etym. Gud.*, p. 395, 52, pour φασὶ δόρκον. Φρασί est la forme dorienne bien connue pour φρεσί.

Digitized by Google

ne vient qu'après Alcman. Il est vrai que sa naissance tombe déjà dans l'époque où Terpandre venait de faire faire à la poésie lyrique les premiers pas de son développement particulier (ol. 33e, 4, A. J. C., 643 ; d'après d'autres 37e ol., 632) ; mais il vécut plus de quatre-vingts ans : (jusqu'à ol. 55e, 1, A. J. C. 560 ; d'après d'autres, 56e ol., A. J. C. 556), et il vit encore le tyran d'Agrigente, Phalaris, dont il dénonça à un concitoyen les plans ambitieux, par une fable ingénieuse, s'il faut en croire Aristote[1]. La tradition vulgaire fait de Stésichore un Himéréen. On sait que la ville d'Himère avait une population mêlée, moitié ionienne, moitié dorienne, issues, l'une de la colonie chalcidéenne de Zanclé, l'autre de Syracuse. Au moment de la naissance de Stésichore, la ville venait d'être fondée et la famille du poëte n'y pouvait être établie que depuis fort peu de temps. Mais les aïeux de Stésichore n'étaient ni Zancléens, ni Syracusains ; ils demeuraient à Mataurus (ou Métaurus), ville située sur la pointe méridionale de l'Italie et fondée par les Locriens[2]. Ce détail jette un jour heureux sur l'étrange tradition qu'Aristote jugeait cependant digne d'être conservée[3], et d'après laquelle Stésichore serait fils d'Hésiode et de Climène, jeune fille du voisinage d'Œnéon, dans le pays des Locriens Ozoliens. En tenant compte de l'expression, propre aux temps antiques qui ont pour habitude

[1] V. plus haut, ch. XI.

[2] Steph. Byz., s. v. Ματαυρός. Στησίχορος, Ματαυρῖνος γένος. Cf. Klein, *Fragm. Stesich.*, p. 9.

[3] Dans Proclus et Tzetzès, *Proleg.* sur Hésiode.

Digitized by Google

de revêtir tous les rapports de parenté des formes les plus simples, voici ce qui semble résulter de toutes ces données. Il y avait, ainsi que nous l'avons vu (Ch. VIII), une branche de chantres épiques du ton et du genre d'Hésiode, qui résidait dans le pays des Locriens d'Œnéon et dans la ville voisine de Naupacte. Une de ces familles, dans laquelle l'exercice de la poésie se transmettait par hérédité, vint en Italie, grâce à la colonie de Locres, à laquelle les Locriens Ozoliens eurent la plus grande part et s'établit à Métaure; et c'est de cette famille que sortit Stésichore.

Stésichore vécut dans un temps où le ton calme de l'épopée et la simple reproduction du sujet légendaire avait cessé de suffire au peuple grec, où le goût dominant et général le portait presque exclusivement vers la poésie lyrique. Lui-même était entraîné par ce courant, et il se donna pour tâche, pour une sorte de mission, de transporter dans le chant choral toute la variété de sujets et toutes les figures grandioses et puissantes dont l'épopée avait eu le privilége jusque-là. Sa fonction particulière était celle d'ordonner et d'exercer les chœurs, fonction qui lui valut même son nom de Stésichore, ordonnateur de chœurs, contre lequel il échangea, dit-on, son premier nom de Tisias. Cette fonction d'ailleurs semble avoir été conservée à ses descendants à Himère; un Stésichore plus jeune vint de cette ville en Grèce (ol. 73e, 4. A. C. 485)[1]; un troisième Stésichore d'Himère vainquit à Athènes, sans

[1] *Marm. Parium*, ep. 50.

Digitized by Google

doute en qualité de chorodidascale (ol. 102e, 3. A. C. 370)[1]. Le premier et le plus célèbre, Stésichore-Tisias, fait époque dans l'histoire de la poésie chorale savante. C'est lui qui, après les strophes et les antistrophes dont se composait, en proportions égales, le poëme entier, introduisit l'épode qui en différait sensiblement, et qui ramena ainsi le chœur à une sorte d'arrêt au milieu de sa marche[2]. Pendant la strophe, le chœur exécutait une certaine évolution, qu'il faisait en sens inverse pendant l'antistrophe, pour revenir de la sorte à la place première où il chantait l'épode.

Le chœur de Stésichore lui-même semble avoir consisté en une combinaison de rangs, chacun de huit danseurs, puisque ce nombre semble comme consacré par Stésichore dans diverses traditions[3]. L'accompagnement musical était celui de la cithare. Les strophes de Stésichore étaient d'une grande étendue et composées de vers différents, comme celles de Pindare, mais en général d'un caractère plus simple. Dans beaucoup de poésies elles consistaient en lignes dactyliques, plus ou moins allongées, variations pour ainsi dire de l'hexamètre. Parfois Stésichore y joignait des dipodies trochaïques[4] pour tempérer un peu la gravité des dactyles, ce qui produisit

[1] *Marm. Parium*, ep. 75.

[2] Plusieurs grammairiens compilateurs en parlent au sujet du dicton : τριά Στησιχόρου ou οὐδὲ τριά Στησιχόρου γιγνώσκεις.

[3] Plusieurs grammairiens dans l'explication du proverbe : πάντα ὀκτώ.

[4] –́ ⏑ – ⏓ Plusieurs vers plus ou moins longs de ces dipodies s'appellent, chez les grammairiens, stésichoriens.

Digitized by Google

les mesures qui devinrent normales pour Pindare et pour les chants d'harmonie dorienne en général. Il est infiniment probable que Stésichore, lui aussi, se servit de ce mode sévère et solennel, quoiqu'il mentionnât lui-même l'usage de l'harmonie phrygienne à laquelle revient un pathétique plus élevé, une sorte d'élan passionné[1]. D'après ce fragment même, il paraîtrait que le poëte choisit, comme forme métrique des poésies destinées à cette harmonie, ce qu'on appelle des systèmes dactyliques (c'est-à-dire combinaisons, en un seul tout, de rangs uniformes sans fin de vers) auxquels il ajoutait des trochées d'un certain poids[2]. Il employait aussi ailleurs des anapestes et des choriambes qui répondent par leur caractère à ces vers dactyliques ; parfois aussi la mesure logaédique, plus légère et plutôt gracieuse que sévère.

De même que les mesures de Stésichore se rapprochent, bien plus que celles d'Alcman, de l'épopée, et de même que son dialecte repose sur le dialecte épique qu'il ne changea légèrement de ton que par l'introduction des dorismes les plus usités et les plus répandus, Stésichore est aussi par la matière et les sujets celui de tous les lyriques qui s'éloigne le moins du poëme épique. Stésichore, dit Quintilien fort gracieusement,

[1] Fragm. 12, *Mus. crit. Cantab.*, fasc. VI (39 Klein) : Τοιάδε χρὴ Χαρίτων δα | μώματα καλλικόμων ὑ | μνεῖν Φρύγιον μέλος ἐξευ | ρόντας Ἁβρῶς | ἦρος ἐπερχομένου. Stésichore se servit aussi, selon Plutarque, du ἁρμάτειος νόμος, qui avait été mis par Olympos en harmonie phrygienne. V. ch. XII.

[2] Τροχαῖαι σημαντοί.

porta sur la lyre le fardeau de l'épopée. Nous connaissons encore les sujets épiques que le poëte d'Himère traita de cette façon : ils ont beaucoup de ressemblance avec les épyllies de l'école d'Hésiode, dont nous avons parlé (ch. VIII.). Plusieurs d'entre eux étaient empruntés au grand cycle légendaire d'Héraclès qu'il ornait simplement, comme Pisandre, de la peau de lion, de la massue et de l'arc ; l'expédition du héros contre Géryon, le géant aux trois corps qui habitait l'Occident (Γηρυονίς) ; la Scylla qu'Héraclès avait vaincue dans la même expédition (Σκύλλα) ; le combat avec le fils d'Arès, Cycnus (Κύκνος) ; l'aventure de Cerbère (Κέρβερος). D'autres se rapportaient au cycle mythique de Troie ; c'étaient la destruction d'Ilion (Ἰλίου πέρσις) les retours (Νόστοι), l'histoire d'Oreste (Ὀρεστεία). D'autres sujets mythiques étaient : les prix de combat qu'Acaste, le roi d'Iolcos, distribua aux jeux funèbres de son père Pélias (ἐπὶ Πελίᾳ ἆθλα) ; l'Eriphyle qui poussa son mari Amphiaraos à prendre part à l'expédition contre Thèbes (Ἐριφύλα) ; les chasseurs du sanglier calydonien (Συοθῆραι, selon l'explication la plus vraisemblable) ; enfin un poëme, appelé Européa, du même titre que portait une épopée d'Eumélos, et consacré, autant qu'il est permis de supposer, aux mythes de Cadmos, dans lesquels Europe se trouvait impliquée.

Maintenant, comment était-il possible de traiter ces sujets épiques dans une forme lyrique ? Il va de soi que l'ordonnance et le ton de ces poëmes ne pouvaient point avoir le calme parfait, cette impersonnalité placide qui

Digitized by Google

ne laisse parler que les objets eux-mêmes, cette ampleur complaisante, toutes les qualités, en un mot, qui appartiennent en propre à l'épopée. Combiner avec ces qualités un chant de voix nombreuses, un accompagnement instrumental complet, des rhythmes variés, la danse des chœurs, cela eût paru une chose monstrueuse et bâtarde à l'esprit des Grecs, qui reconnaissaient avec tant de clarté ce qui se convenait et s'harmonisait. Ce devait donc être quelque fait particulier dans la vie du poëte ou de ces concitoyens qui excitait l'intérêt pour ces héros et leurs exploits, et qui mettait l'âme dans une vive tension; en d'autres termes, le récit épique devait être dominé et guidé par certains motifs lyriques. C'est ainsi que chez Pindare toute narration mythologique sert une pensée lyrique : une cause actuelle dirige l'esprit vers ces temps antiques. Toutefois chez Stésichore le sujet légendaire doit encore avoir été plus développé et avoir rempli presque tout le poëme. Autrement les titres de ces poésies ne pourraient guère être identiques avec ceux des compositions épiques. Aussi étaient-elles quelquefois tellement étendues qu'on divisait l'Orestie en deux livres, et elles contenaient tant de matière légendaire, que sur la table iliaque, tableau célèbre de l'antiquité, la destruction d'Ilion était représentée avec une foule de scènes particulières, d'après le poëme même de Stésichore qui porte ce nom. L'hypothèse la plus vraisemblable est donc que ces chants étaient destinés à être exécutés dans les sacrifices funéraires et aux fêtes que l'on célébrait, précisément dans la Grande-Grèce plus

Digitized by Google

qu'ailleurs, en l'honneur des héros d'autrefois, surtout de ceux du cycle troyen[1].

D'ailleurs, tout le ton dans lequel Stésichore traitait ces histoires fabuleuses était bien différent du ton épique. On voit par les fragments qu'il aimait surtout à déployer des tableaux brillants où la puissance et la splendeur du héros se concentrait pour ainsi dire, et qu'il y donnait un essor audacieux à son imagination. Ainsi dans le morceau où Héraclès rend au dieu du soleil la coupe sur laquelle il est allé dans l'île de Geryonée et où « Hélios l'Hypérionide entra dans la coupe d'or pour traverser l'Océan, et se rendre vers les saints abîmes de la nuit sombre auprès de sa mère, de son épouse, de ses enfants chéris; mais le fils de Jupiter s'enfonça dans le bois de lauriers ombreux[2]. » Ainsi encore dans la pièce qui décrit le songe de Clytemnestre pendant la nuit qui précéda sa mort violente: « Il lui sembla qu'un dragon vint vers elle, la tête souillée de sang; mais soudain en sortit le roi de la race de Plisthène (Agamemnon)[3]. » Du reste, un poëte lyrique comme Stésichore était toujours plus enclin que le poëte épique à changer le mythe traditionnel, puisqu'il lui importait moins de représenter fidèlement un sujet, que d'illustrer

[1] C'est ainsi qu'on offrait, à Tarente, des ἐναγισμοί aux Atrides, Tydides, Éacides, Laërtiades (*Ps. Aristot. Mirab. auscult.* 114), et à Métaponte aux Nélides (Strabon, VI, p. 264), etc.

[2] Fragm. 3 (10, Klein).

[3] Fragm. *inc.*, 1 (43 Kl.). Ce fragment est également lyrique, et il ne faut point en forcer la forme pour en faire un distique élégiaque.

Digitized by Google

certains personnages du monde héroïque, et qu'il avait toujours ses motifs particuliers pour introduire un mythe. Sans insister sur d'autres arguments, nous en appelons à l'histoire, si célèbre dans l'antiquité, d'après laquelle le poëte aurait durement reproché à Hélène, dans un de ses poëmes sur la destruction de Troie, d'avoir causé tous les maux de cette guerre[1]. Privé de la vue par l'héroïne divinisée qui voulait le punir de cet outrage, il aurait chanté la Palinodie si souvent citée, où il prétendait qu'un fantôme seulement (φάσμα, εἴδωλον) d'Hélène avait été à Troie et que c'était pour ce fantôme que les Achéens et les Troyens avaient lutté pendant tant d'années, tandis que la vraie Hélène ne s'était pas même embarquée. Cela même cependant ne doit pas être pris pour une libre invention; il existait en Laconie des légendes populaires dans lesquelles Hélène apparaît longtemps après sa mort[2], tout comme ses frères Castor et Pollux. Il est très-possible qu'un conte populaire de ce genre ait fourni à Stésichore le motif de son poëme et il pouvait fort bien être convaincu, par des raisons personnelles, de la vérité du fait. Aussi s'est-il contenté de ne pas laisser Hélène s'embarquer, et n'a-t-il inventé aucune métamorphose de l'héroïne en Égypte[3]. Avec ces intentions poétiques de Stésichore s'ac-

[1] Aussi dans la table iliaque Ménélas est-il sur le point de tuer de l'épée l'Hélène retrouvée qui cherche un refuge dans le sanctuaire d'Aphrodité.

[2] Hérodote, VI, 61.

[3] D'autres introduisaient dans la fable Protée, le démon de l'île de

Digitized by Google

corde parfaitement le langage dont il se servait et dont Quintilien, d'accord avec d'autres critiques de l'antiquité, a dit qu'il répondait si bien à la dignité des personnages représentés, que, si le poëte avait su observer la mesure, il pourrait être placé à côté d'Homère comme son rival le plus heureux ; mais, ajoute-t-il, il n'a pas assez modéré et refréné son abondance et en laisse trop puissamment couler le torrent. Peut-être Quintilien, en parlant ainsi, n'a-t-il pas assez réfléchi à la différence des deux genres poétiques.

Ces observations se rapportent à celles des poésies lyriques de Stésichore qui ont une certaine étendue et une grande affinité avec l'épopée, parce que le caractère original de son art y ressort davantage. L'Himérien composa cependant aussi des chants en l'honneur des dieux, surtout des péans et des hymnes, en forme lyrique, bien entendu. Il y avait également des poésies érotiques de Stésichore, mais qui différaient, autant que le reste de ses poésies, des chants amoureux des Lesbiens. C'étaient des

Pharos, si habile dans l'art des métamorphoses; ils lui faisaient faire une nouvelle Hélène pour la donner à Pâris : hypothèse que les anciens scoliastes confondaient déjà avec le récit de Stésichore. Or comme ce Protée fut qualifié par les interprètes (ἑρμηνεῖς) égyptiens de roi d'Égypte, il avait aussi pris Hélène à Pàris pour la conserver à Ménélas. C'est ainsi qu'Hérodote (II, 112) entendit raconter la chose en Égypte. Euripide fait un singulier mélange de tout cela dans son *Hélène* : les dieux forment une fausse Hélène que Pâris emmène à Troie : la vraie est conduite par Hermès chez le roi égyptien Protée. Ici Protée perd tout à fait l'importance qu'il a dans le mythe grec ; mais il en résulte des situations telles qu'Euripide voulait les amener pour les besoins de sa tragédie pathétique.

Digitized by Google

récits d'amants, comme le poëme *Calycé*, qui racontait l'amour pur, mais infortuné, d'une jeune fille de ce nom, et *Rhadina* où il décrivait les tristes destinées d'un frère et d'une sœur de Samos qu'un tyran corinthien fit périr par amour pour la jeune fille et par jalousie du frère[1]. C'est donc ici qu'on aperçoit, dans la littérature grecque, les premiers germes et le commencement du roman ; mais ces germes eux-mêmes avaient leurs racines et leurs modèles imparfaits dans les contes et les chants qui avaient cours dans les gynécées grecs. La plupart du temps, ces histoires, qui furent recueillies plus tard par Parthénios et Plutarque, dans les narrations d'amour, ont moins pour théâtre la véritable région légendaire que les temps historiques ou plutôt ce clair-obscur qui remplit les siècles entre l'âge fabuleux et le plein jour de l'histoire. C'est ce qui permet au poëte d'imaginer, tout en supposant le cours ordinaire de la vie, des complications merveilleuses dans lesquelles la fidélité et la force de l'amour peuvent se manifester avec le plus d'éclat. Un genre qui présente une certaine affinité avec celui-ci, est le *poëme bucolique*, dont Stésichore avait trouvé les germes dans le sol natal, et qu'il sut, le premier, élever à la dignité d'un genre poétique, cultivé avec tout le raffinement du goût grec. Ce fut, disait-on, Diornos, un bouvier de Sicile, riche en troupeaux, qui chanta le premier un de ces poëmes

[1] Cf. Strabon VIII, p. 347, D. avec Pausanias, VII, 5, 6. — La source principale pour ces histoires amoureuses est la grande digression d'Athénée sur les chants populaires des Grecs, XIV, p. 618 et suiv.

Digitized by Google

pastoraux (βουκολιασμός)[1]. Le héros de cette poésie était le berger Daphnis, si connu grâce à Théocrite, Daphnis aimé d'une nymphe et privé de la vue par elle dans une accès de jalousie, Daphnis dont la nature tout entière, les chênes eux-mêmes répétaient les plaintes. Cette légende était précisément originaire de la patrie même de Stésichore, sur les bords de la rivière Himéra, où Daphnis aurait épanché ses plaintes, près de Céphalodion où l'on montrait ce berger métamorphosé en une pierre de forme presque humaine. Himéra, seule entre les vieilles colonies grecques, était située à la côte septentrionale de l'île, dans une contrée habitée tout entière par les Sicules indigènes : et c'est à ceux-ci que paraît appartenir le héros Daphnis et le poëme pastoral dans sa forme primitive[2].

On voit que l'esprit de Stésichore, qui fut rempli de sensations sublimes ou d'émotions douces et touchantes, était habitué à sortir de la sphère intérieure et à trouver dans le monde extérieur, dans les événements du passé, une expression pour ses sentiments. Cette tendance semble avoir régné dans tous les genres

[1] Epicharme dans Athénée, XIV, p. 619. Le chant d'Eriphanis : Μακραὶ δρύες, ὦ Μενάλκα, semble également venir de Sicile.

[2] D'après Elien, *V. H.* X, 18, on doit supposer que la légende de Daphnis paraissait chez Stésichore, non dans la forme que Théocrite développe, *Id.* I, mais dans celle qu'il se contente d'indiquer, *Id.* VII, 73. La légende du chevrier Comatas que le roi fait enfermer dans une boite, et que les Muses font nourrir par un essaim d'abeilles (Théocr. VII, 78 et suiv.), a également le cachet d'une histoire racontée par Stésichore.

Digitized by Google

de sa poésie. Même les épithalames ou chants de noces ne furent pas composés par Stésichore, comme par Sappho, dans un rapport direct avec le présent : ici encore il empruntait ses sujets à la mythologie. Le bel hyménée que chantent, chez Théocrite, les jeunes filles laconiennes[1] devant la chambre nuptiale de Ménélas et d'Hélène, est imité en partie d'un poëme de Stésichore.

Voilà ce que nous avions à dire du caractère particulier que Stésichore donna à la poésie chorale, caractère aussi curieux par lui-même, que remarquable en ce qu'il n'est qu'un degré préparatoire qui devait conduire à la forme la plus parfaite de la poésie lyrique, celle qu'on trouve dans Pindare. Ce que l'on sait d'Arion est bien plus incomplet et bien plus superficiel, mais ce peu de données même suffit pour montrer la puissance avec laquelle le lyrisme se développa dans tous les sens au temps d'Alcman et de Stésichore. Arion est contemporain de Stésichore : on le dit élève d'Alcman, et il fleurit, d'après la fameuse anecdote d'Hérodote, pendant le règne de Périandre, entre ol. 38e, 1. (A. C. 628) et ol. 48e, 4 (585), probablement plutôt vers la fin que vers le commencement de ce laps de temps. Il était Lesbien et de Méthymne, contrée où le culte de Bacchus, importé par les Béotiens, avait jeté de profondes racines dans les rites orgiastiques et les mélodies musicales. Arion fut surtout célèbre en Grèce

[1] *Id.*, XVIII.

Digitized by Google

comme inventeur du dithyrambe. Sans doute, en tant que chant bachique, le dithyrambe est d'une antiquité très-reculée ; le nom lui-même est trop obscur et inexplicable, pour qu'il ait pu naître dans une période plus avancée de la langue grecque et il remonte sans doute à la forme la plus antique du culte[1]. Son caractère d'ailleurs, conforme à celui du culte, a toujours été passionné et enthousiaste : les extrêmes du sentiment, la joie pleine d'allégresse et une douleur furieuse, y trouvent tous les deux leur expression. Quant à la manière dont on l'exécutait, nous l'ignorons complétement, si ce n'est qu'Archiloque dit quelque part qu'il s'entend bien « à entonner, d'une âme enflammée par le vin, le dithyrambe, le beau chant de Dionysus[2]. » D'après ces mots on est bien en droit de supposer que dès lors toute une joyeuse compagnie de table (κῶμος) avait l'habitude de répéter en chœur le refrain du dithyrambe, entonné par un de ses membres ; mais on ne découvre encore dans ce temps aucune trace d'une exécution du dithyrambe par des chœurs réguliers. Ceux-ci d'ailleurs se produisirent aux fêtes apollinaires et ils se dansaient au son de la cithare (φόρμιγξ), l'instrument affecté à ces fêtes, tandis que, dans le culte de Dionysos, c'était le cortége irrégulier et folâtre des compagnons de sacrifice et de table (κῶμος), conduit par un joueur de

[1] Cf. sur l'étymologie de διθύραμβος, ch. XI.

[2] Ὡς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
Οἶδα διθύραμβον οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας,
dans Athénée XIV, p. 628.

Digitized by Google

flûtes, qui remplissait le rôle principal[1]. Arion, d'après les témoignages assez unanimes des historiens et des grammairiens de l'antiquité, fut le premier qui enseigna un dithyrambe à un chœur. Il donna donc un cachet de science et de dignité à ce chant qui, avant lui, contenait sans doute des épanchements assez irréguliers de sentiments surexcités, et qui devait abonder en exclamations inarticulées (ὀλολυγμοῖς). C'est à Corinthe, la ville riche, brillante et prospère de Périandre, que le fait eut lieu : aussi Pindare, dans sa louange de Corinthe, s'écrie-t-il : « D'où (si ce n'est de Corinthe) est venue la gracieuse célébration de la fête de Dionysos avec le dithyrambe qui gagne le taureau[2] ? » Les chœurs qui exécutaient le dithyrambe, étaient des chœurs circulaires (κύκλιοι χοροί) qui se mouvaient en cercle autour de l'autel sur lequel brûlait le sacrifice ; aussi, à Athènes, du temps même d'Aristophane, les expressions de poëte de dithyrambes et de maître de chœurs circulaires (κυκλιοδιδάσκαλοι) étaient à peu près synonymes[3].

Quant à la nature des dithyrambes d'Arion, nous n'en savons rien, si ce n'est que le poëte lesbien y introduisit déjà la manière tragique (τραγικὸς τρόπος)[4]. D'après cela il faudrait évidemment distinguer entre un chant

[1] Cf., c. III.

[2] Pindare, *Ol.* XIII, 18 (25) où les nouveaux éditeurs donnent des explications approfondies.

[3] Aussi attribue-t-on à Arion un père du nom de Cycleus.

[4] Suidas, au mot Ἀρίων. Quant aux satyres qu'Arion y aurait déjà employés, v. plus bas ch. XX.

Digitized by Google

choral de caractère sombre, relatif aux dangers et aux souffrances essuyés par Dionysos, et le dithyrambe ordinaire d'un genre serein et joyeux : c'est au moins ce que nous essayerons d'établir plus loin[1]. Quant à l'exécution musicale des dithyrambes d'Arion, ce fut la cithare et non la flûte, comme dans le Comos, qui y dominait, puisque Arion était lui-même le premier citharède de son temps et qu'il contribua particulièrement à maintenir la gloire exclusive qui entourait les musiciens lesbiens depuis Terpandre. C'est au son de la cithare que, d'après le conte bien connu[2], Arion récita le *nomos orthios*, dont il a été question plus haut à propos de Polymnestos, lorsque du bord du vaisseau il se précipita dans les flots et qu'un dauphin le sauva d'une façon si miraculeuse[3]. On attribue en outre à Arion,

[1] C. XX. Le plus bel exemple d'un dithyrambe du genre gai est le précieux fragment du dithyrambe pindarique, dans Denys d'Halicarnasse (*de Compos. verb.*, c. 22). Ce dithyrambe était destiné aux grandes Dionysiaques (τὰ μεγάλα ou τά ἐν ἄστει Διονύσια) qui y sont décrites comme une grande fête printanière, à cette époque de l'année, « où la chambre nuptiale des Heures s'ouvre et où les plantes nectariennes sentent l'approche du printemps parfumé. »

[2] Hérodote I, 23. La fable doit très-probablement son origine à une offrande du sanctuaire de Ténaron qui représentait Taras assis sur un dauphin, tel qu'il paraît sur les monnaies de Tarente. Lehrs, (*Rh. Mus. f. Phil.*, 1847. H. 1; *Sur la poésie et la vérité dans l'hist, de la littér. grecque*), en juge différemment. Au lieu du nomos orthien, Plutarque (*Conv. sept. sap.*, 18) nomme le pythien.

[3] On chantait le nomos orthios à la cithare (Her., I, 24; Aristoph., *Chev.* 176, *Gren.*, 1308, avec les schol.), mais aussi à la flûte phrygienne. Lucien (*Bacch.* 4).

Digitized by Google

comme à Terpandre, des proëmes, c'est-à-dire des hymnes aux dieux qui servaient d'introduction aux solennités des fêtes[1].

Parmi les poëtes de chœurs qui vécurent dans un temps plus voisin de la guerre des Perses, deux individualités d'un caractère fort original se présentent les premières, l'ardent Ibycos et le doux, le délicat Simonide.

Ibycos se rattache étroitement à Stésichore, ne fût-ce que par sa patrie. Il était de Rhégium, de la pointe méridionale la plus extrême de l'Italie qui était en commerce fort animé avec la Sicile. Elle était peuplée en partie d'Ioniens de Chalcis, en partie de Doriens du Péloponnèse qui passaient pour la classe la plus considérée de la population. Le dialecte particulier qui s'y était formé, eut aussi quelque influence sur les chants d'Ibycos, quoiqu'ils fussent généralement écrits dans ce même dialecte épique à couleur dorienne dont se servait Stésichore[2]. Ibycos fut un poëte voyageur — la légende si connue des grues, témoins et vengeresses de son assassinat le prouvent, — et ses voyages ne se bornaient point à la Sicile comme ceux de Stésichore. Il passa une partie de sa vie à Samos auprès de Polycrate, d'après quoi il faut placer son apogée vers la 63e ol.

[1] Suidas, à ce mot. Le poëme dédié à Poseidon qu'Elien (H. A., XII, 45) attribue à Arion, est, avec tout son luxe de paroles, fort pauvre d'idées et tout à fait indigne d'un poëte tel qu'Arion. Il suppose d'ailleurs la vérité de la fable du dauphin.

[2] Une particularité rhéginienne d'Ibycos fut surtout la formation de la 3e pers. des *verbes barytons*, en ησι, φέρησι, λέγησι, etc.

Digitized by Google

(A. Ch. 528)[1]. Quel fut le goût qui régnait alors à la cour de Polycrate, nous l'avons vu plus haut : Ibycos ne put, pas plus que ses rivaux, s'y poser en poëte d'hymnes solennels aux dieux ; il dut accorder la cithare dorienne, autant qu'elle le comportait, au ton d'Anacréon ; et on peut bien supposer que la tendance érotique qui domine chez Ibycos ne date que du temps de son séjour auprès de Polycrate ; c'est là sans doute que naquirent toutes ces poésies adressées à de beaux adolescents, ces chants amoureux et brûlants que l'antiquité se rappelait tout d'abord en entendant le nom d'Ibycos.

Le fait seul que les savants de l'antiquité hésitèrent souvent entre Stésichore et Ibycos lorsqu'il s'agissait de déterminer la provenance de certaines pensées et de certaines expressions, ce fait suffit pour prouver qu'Ibycos suivit les traces de son devancier d'Himère et que le style de sa poésie se rattachait à celui de Stésichore[2]. Sans doute on peut alléguer que les œuvres des deux maîtres étaient d'habitude réunies dans un seul recueil, comme celles d'Hipponax et d'Ananios, de Simonide et de Bacchylide ; mais cela même les littérateurs anciens ne l'auraient point fait, s'il n'y avait eu entre les deux poëtes une intime affinité. Les mesures aussi sont fort

[1] V. Ch., XIII.

[2] On trouve des citations de Stésichore *ou* d'Ibycos, parfois aussi pour la même expression Stésichore *et* Ibycos, dans Athénée, IV, p. 172, D.; dans les *Schol. ven.* à l'*Il.* 24, 259 ; 3, 114. Hesychius, au mot βρυαλίκται, t. I, p. 774. Alb.; Schol. Aristoph. *Oiseaux*, 1302 ; Schol. Vratisl. sur Pind., *Ol.*, IX, 128 (οἱ περὶ Ἴβυκον καὶ Στησίχορον) ; *Etymol. Gudian.*, au mot ἄτερπνος, p. 98, 31.

Digitized by Google

analogues à celles de Stésichore; la plupart du temps, ce sont des lignes dactyliques, réunies en mesures plus ou moins longues, de manière à former des vers, souvent aussi tellement étendues qu'on ne peut plus les considérer que comme des systèmes, non comme des vers. Ibycos est cependant fort riche aussi en vers logaédiques, d'un caractère plus mou et plus alangui. En général la construction de ses rhythmes, comparée à celle de Stésichore, est moins solennelle, moins majestueuse, plus appropriée par contre à l'expression de sentiments passionnés. Aussi Agathon, le poëte efféminé, en appelle-t-il, dans Aristophane, non sans raison, à Ibycos en même temps qu'à Anacréon et Alcée qui auraient adouci l'harmonie et porté, à la mode orientale, des turbans de couleurs et exécuté de voluptueuses danses ioniennes[1].

Dans les sujets de ses poésies, Ibycos semble également s'être attaché à Stésichore; car bien qu'on ne connaisse point de ses poëmes qui eussent porté des titres comme *Cycnos* ou *Orestie*, on cite cependant un si grand nombre d'allusions particulières à des histoires mythologiques et surtout au monde héroïque, empruntées aux poëmes d'Ibycos, qu'on est presque obligé de supposer qu'il a pris lui aussi le sujet des poëmes d'une certaine étendue, soit dans le cycle troyen, soit dans la légende des Argonautes. Il semble même, à l'exemple de Stésichore, avoir particulièrement appuyé sur ce qu'il y

[1] *Thesmoph.*, 161.

Digitized by Google

a de merveilleux dans les mythes héroïques, ainsi qu'on le voit par un fragment où il met dans la bouche d'Héraclès ces mots : « Les jeunes hommes aussi sur leurs chevaux blancs, les enfants de Molione, je les ai tués, les jumeaux à la tête pareille, aux membres unis, nés tous deux dans l'œuf d'argent[1]. »

Ce qui nous est cependant mieux connu, c'est la poésie érotique d'Ibycos. Nous savons qu'elle se composait surtout de poëmes adressés à des adolescents et qu'il y régnait une ardeur passionnée qui laissait loin derrière elle tous les autres épanchements de ce genre dans la littérature grecque. C'étaient évidemment ses propres sentiments qu'il y exprimait ; les fragments eux-mêmes nous montrent qu'en chantant il s'inspirait de *sa propre fureur amoureuse*. L'étendue des strophes toutefois et la construction savante des vers obligent à supposer que même des chants de cette espèce étaient exécutés par des chœurs. Les jours de naissance ou d'autres fêtes de famille, quelquefois aussi des distinctions obtenues dans les gymnases pouvaient donner au poëte une facile occasion d'entrer avec un chœur dans la cour de la maison et de présenter ses hommages de la façon la plus imposante et la plus brillante. C'étaient là certainement les occasions où l'on offrait comme cadeaux aux adolescents la plupart des vases peints de la grande Grèce qui portent l'inscription flatteuse : l'enfant est beau (καλὸς ὁ παῖς) et des scènes de la vie gymnastique et sociale. Mais les fragments conser-

[1] Dans Athénée II, p. 57 et suiv. (Fragm. 27, coll. Schneidewin).

Digitized by Google

vés prouvent suffisamment que le chœur n'était chez Ibycos, comme chez Pindare, que l'organe des pensées et des sentiments du poëte. Dans un de ces morceaux, d'une beauté remarquable et dont la versification peint avec un art particulier la marche du sentiment, Ibycos s'écrie : « Au printemps fleurissent les pommiers cydoniens, abreuvés des courants des rivières, dans le jardin inaccessible des jeunes nymphes, et les fleurs de vignes qui poussent sous le feuillage ombreux des pampres ; mais à moi Éros ne laisse ni trêve ni repos dans aucune saison de l'année; comme une tempête de Thrace qui resplendit d'éclairs, il s'arrache à Cypris et, voilé par une fureur brûlante, il étourdit mon cœur ébranlé dans ses fondements[1]. » Dans quelques autres vers[2], qui nous sont conservés, il dit : « De nouveau Éros me regarde de ses yeux langoureux sous les cils noirs, et par des leurres de toutes sortes me pousse dans les rêts infinis de Cypris. Oh! je tremble devant son attaque, comme un cheval accoutumé à porter le joug et à combattre pour le prix dans les jeux sacrés, mais qui, lorsqu'il approche de la vieillesse, n'entre plus qu'à regret dans la carrière avec de rapides attelages. » Les chants amoureux d'Ibycos n'étaient cependant pas tout entiers remplis de la peinture de sa passion, ce qui n'aurait guère pu four-

[1] Fragm. I., Schneidewin. La fin de ce fragment est fort difficile : nous traduisons d'après son texte ainsi établi : ἀτέμβησι κραταιῶς πεδόθεν σαλάσσων ἡμετέρας φρένας.

[2] Schol. à Platon. *Parm.*, p. 137, A. (Fragm. 2 coll. Schneidewin.)

Digitized by Google

nir un sujet suffisant pour le chant de tout un chœur; ici aussi il avait recours à la mythologie pour illustrer soit la beauté de l'adolescent vanté, soit la passion du poëte, par des figures analogues du temps jadis, qui en étaient des images agrandies et ennoblies. C'est ainsi que dans un chant de ce genre, Ibycos racontait à Gorgias le mythe de Ganymède et de Tithonos, les deux favoris des dieux parmi les Troyens, et qu'on représentait comme contemporains et amis[1]. Ganymède est enlevé par Zeus, métamorphosé en aigle, pour lui servir dans l'Olympe de favori et d'échanson; et en même temps Éros presse Aurore qui se lève à enlever du mont Ida Tithonos, autre berger et fils du roi troyen[2]. L'éternelle jeunesse de Ganymède, la fugitive floraison et la triste vieillesse de Tithonos fournirent sans doute au poëte l'occasion de comparer les diverses affections dont ils furent l'objet, de manière à représenter celle de Zeus comme plus noble et plus élevée, celle d'Aurore comme moins digne et moins louable.

Avec plus de clarté que le poëte de Rhégium dont la manière et l'art conservent toujours quelque chose de surprenant et d'extraordinaire, nous apparaît Simonide dans la région clair-obscure de la lyrique grecque avant Pindare. Nous avons déjà vu le poëte élégiaque et épi-

[1] D'après la version de la *petite Iliade*, où Ganymède, comme ailleurs Tithonos, est fils de Laomédon. Schol. Vat. sur Eur. *Troad.*, 822.

[2] On puise cette notion du poëme dans le scholiaste d'Apoll. de Rhodes, III, 158, comparé à Nonnus *Dionys.*, XV, 278, éd. Gräfe.


Digitized by Google

grammatique si distingué ; mais c'est ici le lieu de caractériser l'homme tout entier.

Simonide était né à Iulis dans l'île de Céos laquelle était habitée par des Ioniens, vers ol. 56e, 1 (A. J. C. 556), s'il faut en croire son propre témoignage[1], et il vécut, d'après l'indication la plus exacte, quatre-vingt-neuf ans, jusqu'à ol. 78e, 1 (A. J. C. 468). Il sortait d'une famille qui se vouait avec zèle au culte de la poésie et de la musique : lui-même est souvent cité comme philosophe et les sophistes le considéraient comme un prédécesseur dans leur art. Son grand-père paternel avait déjà eu une certaine réputation comme poëte[2] ; le lyrique Bacchylide était fils de sa sœur ; sa fille était mère de Simonide le jeune, celui qui est connu sous le nom du généalogiste, grâce à son ouvrage sur les généalogies (περὶ γενεαλογιῶν). Lui-même exerçait dans la ville de Carthée en Céos les fonctions d'un maître de chœur (χοροδιδάσκαλος) et la maison de chœur (χορηγεῖον) près du temple d'Apollon était son séjour habituel[3]. Ces fonctions étaient chez lui, comme chez Stésichore, le sol sur lequel sa poésie prit racine et fleurit. La petite île de Céos était alors un point de réunion de beaucoup de distinctions et la vie qu'on y menait pouvait bien donner à l'esprit dès sa jeunesse une direc-

[1] Dans l'épigramme chez Planudes, Jacobs, *Anthol. Pal. Append. Epigr.*, 79 (203, Schneidewin).

[2] *Marm. Par.*, ep. 49, d'après l'interprétation de Böckh, *Corp. Inscrip.*, II, p. 319.

[3] Chaméléon dans Athén. X, p. 456 c. et suiv.

Digitized by Google

tion élevée. Le génie vivace du peuple ionien était réglé ici, comme en peu d'autres endroits, par de rigides principes de tempérance et de morale (σωφροσύνη); on vantait comme excellentes les lois de Céos[1] et, bien que Prodicos le Céien soit compté parmi les sophistes combattus par Socrate, il passait cependant pour un homme d'une haute gravité morale et pour ami d'une vertueuse sagesse. Simonide lui aussi apparaît dans toute sa vie comme un ami de la sagesse, et ce n'est pas tant l'enthousiasme poétique, qu'une culture variée et une direction élevée de l'esprit qui frappent tout d'abord et qui dominent dans sa poésie. On cite de lui un grand nombre d'ingénieux apophthegmes et de sages sentences, qui portent à peu près le même caractère que celles des sept sages. C'est ainsi qu'on attribuait et à Simonide et à Thalès la réponse infiniment dilatoire à la question : qu'est-ce que Dieu ? Seulement chez l'un c'est Crésus, chez l'autre c'est Hiéron qui serait l'interrogateur. La sage modération de Simonide (ἡ Σιμωνίδου σωφροσύνη)[2] était devenue proverbiale ; et partout dans ses poésies se révélaient une noble modestie, la conscience de la faiblesse humaine et la reconnaissance d'un pouvoir supérieur. On sait aussi que Simonide était cité pour avoir possédé et cultivé à un haut degré ces auxiliaires et artifices destinés à venir en aide à la mémoire qu'on appelait l'art de la mnémonique.

[1] *Æginetica* d'Otfr. Müller, p. 132.

[2] Aristide π. τοῦ παραφθ. III, p. 645. A. Cant. II, p. 510. Dind. Schneidewin, *Simonidis reliquiæ*, p. XXXIII.

Digitized by Google

On ne saurait disconvenir que, par la profondeur et la nouveauté des idées, par l'essor du sentiment poétique, Simonide ne le cédât de beaucoup à son contemporain plus jeune, à Pindare; mais la tendance pratique de sa poésie, la sagesse de la vie qui s'y exprimait en s'alliant à de nobles sentiments, la manière fine et intelligente dont il traitait toutes les affaires des États et des souverains, en faisaient l'ami des hommes les plus puissants et les plus distingués de son temps. On ne connaît guère d'autre poëte de l'antiquité qui ait joui d'autant d'autorité en son temps et qui à l'occasion ait exercé autant d'influence sur la situation des puissances politiques. Il était parmi les poëtes qui se trouvaient près du Pisistratide Hipparque (ol. 63ᵉ, 2, A. J. C.; 527-66, 3, 514) et il en fut particulièrement estimé. Il était fort considéré dans les dynasties des Aleuades et des Scopades qui gouvernaient alors la Thessalie, soit indirectement, par l'autorité dont ils jouissaient dans les villes de Larisse et de Crannon, soit en qualité de rois du pays entier, et qui s'efforçaient, sinon d'adoucir réellement et d'ennoblir, du moins de couvrir d'un vernis de civilisation la nature grossière des Thessaliens, par l'hospitalité et la libéralité avec laquelle ils accueillaient surtout les poëtes et les philosophes. On disait à la vérité, qu'ils ne furent pas toujours également libéraux envers lui, et une anecdote célèbre raconte que Scopas ne voulut payer à Simonide que la moitié du salaire convenu, le renvoyant pour le reste aux Dioscures qu'il avait chantés dans son poëme. Aussi les Dioscures auraient-ils sauvé

Digitized by Google

le pieux poëte lorsque le palais s'écroula sur la tête des Scopades attablés[1]. Dans les derniers temps de sa vie, nous rencontrons souvent Simonide en Sicile, surtout auprès des tyrans de Syracuse ; et on voit par un récit des plus authentiques quelle y fut son autorité. Lorsque, après la mort de Gélon, une dispute dangereuse éclata entre Hiéron de Syracuse et Théron d'Agrigente, autrefois amis et intimement unis, et que les tyrans étaient déjà en face l'un de l'autre sur les bords du Gélas, chacun à la tête d'une armée, ils allaient vider leur querelle par les armes, si Simonide, étroitement lié avec chacun d'eux, comme Pindare, n'avait réussi à obtenir la paix et le renouvellement de leur amitié (ol. 76e, 1, A. C. 476). Mais c'est surtout dans les années précédentes qui virent les guerres médiques, que se manifesta la grande autorité dont jouit Simonide chez tous les Hellènes. On le trouve en commerce d'amitié avec Thémistocle, et avec Pausanias, le général spartiate ; les Corinthiens briguèrent son témoignage pour leurs exploits dans la guerre d'indépendance ; et ce fut lui, plus que tous les autres poëtes, qui, soit sur la demande des cités, soit spontanément, s'appliqua à illustrer les hauts faits de cette guerre, non-seulement dans des épigrammes, mais encore dans des poëmes

[1] Combien la critique de cette histoire fut déjà difficile dans l'antiquité, on le voit par Quintilien (*Instit.* XI, 2, 11). Il est cependant certain que la famille des Scopades fut réellement frappée alors par un terrible malheur que Simonide chanta dans un thrène. Phavorin dans Stobée, *Serm.*, CV, 62.

Digitized by Google

lyriques d'une certaine étendue. Tels sont le chant de louange, adressé aux héros tombés aux Thermopyles, les poëmes sur les batailles navales d'Artemisium et de Salamine, plusieurs élégies sur les guerriers morts sur le champ d'honneur, celle surtout aux combattants de Marathon dont il a été question plus haut.

A cette souplesse de l'esprit, et à cette culture si universelle que ces faits supposent chez Simonide, se joignait l'extrême facilité avec laquelle il exerçait son art. Il fut peut-être le poëte lyrique le plus fécond qu'eût vu la Grèce, quoique bien peu de ses productions soient parvenues à la postérité. Il remporta, — l'inscription d'un tableau votif en fait foi[1], — cinquante-six taureaux et trépieds dans les concours poétiques; et cependant ces prix ne se distribuaient qu'aux fêtes publiques, à celle de Bacchus par exemple à Athènes, où Simonide (ol. 75e, 4, A. C. 476 au printemps) obtint la victoire par un chœur cyclique de cinquante hommes. Bien plus souvent cependant la muse de Simonide était à la solde des particuliers, la première qui vendît ses dons et se mît au service de la richesse, ainsi qu'on le lui reprocha tant de fois dans l'antiquité. Socrate déjà, dans Platon[2], observe que Simonide fut souvent obligé de louer un tyran ou quelque puissant, sans que son cœur lui eût dicté ses vers.

Parmi les chants que Simonide composait pour des fêtes publiques, il y avait des hymnes et des prières

[1] *Anthol. palat.*, VI, 213.
[2] *Protagoras*, p. 346, B.

Digitized by Google

(κατευχαί) à toutes les divinités, des péans en l'honneur d'Apollon, des hyporchèmes, des dithyrambes, des parthénies. Dans les hyporchèmes il semble s'être surpassé lui-même, tant il possédait l'art de peindre, par les rhythmes et le choix des mots, les actions qu'il voulait représenter : il se vante lui-même de savoir bien unir et accommoder à la voix les mouvements assouplis de la danse[1]. Les dithyrambes n'étaient pas exclusivement consacrés à Dionysos, ainsi qu'on pourrait le croire si l'on ne songeait qu'à leur origine : un dithyrambe de Simonide, intitulé Memnon, prouve même qu'on y traitait aussi des sujets héroïques[2]. Nous aurons encore occasion d'étudier de plus près, en parlant de la tragédie, cette habitude d'appliquer à des héros des chants qui revenaient à Dionysos. Les poëmes que nous avons déjà cités qui vantaient les morts des Thermopyles et les batailles navales contre les Perses, étaient aussi, selon toute probabilité, destinés à être récités aux fêtes publiques, célébrées en honneur de ces victoires.

Parmi les poëmes que Simonide composa pour des particuliers, les plus curieux sont les épinicies et les thrènes. Les premiers étaient des chants que l'on débitait au festin en l'honneur des vainqueurs aux jeux sacrés, soit sur les lieux mêmes de la lutte, soit au retour du triomphateur dans la patrie. Ils ne reçurent que vers cette époque leur forme savante grâce aux

[1] Plut. *Sympos.*, IX, 15, 2.
[2] Strabon, XV, p. 728, 6.

Digitized by Google

poëtes de chœurs : car, jusque-là, quelques vers, comme ceux d'Archiloque, avaient suffi à cet effet. Les épinicies de Simonide et de Pindare sont donc à peu près contemporains de l'érection de statues en honneur des vainqueurs : car cet usage ne devint guère général que vers la 60e ol. (A. C. 540), surtout au temps de la guerre des Perses, où les maîtres les plus distingués des écoles d'Égine et de Sicyone s'y consacrèrent. L'arrangement de ces épinicies de Simonide est sans doute le même ou presque le même que dans ceux de Pindare que nous analyserons plus bas. Ici comme là on rattachait à l'éloge des vainqueurs l'illustration du héros de la légende, celle des Dioscures par exemple dans l'épinicion de Scopas. Dans les uns et dans les autres on appliquait des considérations générales et des sentences à la situation particulière du vainqueur. C'est ainsi que, dans ce même chant de Scopas, le poëte développait cette thèse générale qu'une bonté toujours égale revient aux dieux seuls ; que l'homme n'est ni absolument bon, ni absolement mauvais, que seulement, dans un cas donné, il peut faire une bonne action, si les dieux lui accordent cette faveur. Aussi, y blâme-t-il comme trop exigeante la devise de Pittacos : « Il est difficile d'être bon ; » sans doute pour excuser la vie, nullement irréprochable, du souverain victorieux[1]. On ferait tort à Simonide en supposant qu'il fit violence à ses convictions pour offrir des

[1] V. ce plus grand des fragments de Simonide dans Platon (*Protag.*, p. 339 et suiv.). Ἄνδρα ἀγαθὸν γενέσθαι signifie se montrer bon dans un sens donné, agir bien.

Digitized by Google

hommages commandés et payés : c'est là plutôt un trait de la manière douce et humaine, un peu lâche aussi et facile des Ioniens de juger les choses de l'ordre moral[1], tandis que chez les Doriens, en partie même chez les Eoliens, législation et mœurs imposaient à l'homme des exigences plus sévères.

Les épinicies de Simonide semblent s'être principalement distingués de ceux de Pindare en ce que le premier de ces poëtes s'arrêtait davantage à la victoire même, et peignait, d'une façon plus circonstanciée, la manière dont elle avait été remportée, tandis que Pindare passe rapidement sur ces détails et s'élève dès le début à des hauteurs plus grandes. Dans un chant de ce genre que Simonide composa pour Léophron, fils du tyran Anaxilas, et gouverneur de Rhégium[2], et qui

[1] C'est ce qui est contesté par Ranke dans sa critique de cet ouvrage, *Gött. Anzeiger*, 1842. St. 55-57, p. 562. E. M.

[2] Comme l'historique est ici difficile à saisir, je fais remarquer rapidement qu'Anaxilas fut tyran de Rhégium et de Messène (Zancle) depuis ol. 71e, 3 (494) environ, et qu'il résidait dans cette dernière ville, tandis que Léophron administrait la première en qualité de gouverneur. Mais lorsque Anaxilas mourut, ol. 76e, 1 (476), Léophron, le fils aîné, lui succéda dans la capitale, Messène, tandis que l'affranchi Micythos devait administrer Rhégium comme lieutenant au nom des fils cadets; mais il fut bientôt forcé par les circonstances à renoncer à ces fonctions. Cette exposition est fondée sur Hérodote, VII, 170. Diodore, XI, 48 et suiv. 66. Héracl. Pont. *Pol.*, 25. Denys d'Hal. *Exc.*, p. 539, Vales. Denys d'Hal., XIX, 4, Mai; Athénée, I, p. 3. Pausanias, V, 26, 3. Schol. Pind. *Pyth.*, II, 34. Justin, IV, 2; XXI, 3. Macrobe, *Sat.*, I, 11. La victoire olympique de Léophron que d'autres attribuent à Anaxilas lui-même, tombe nécessairement avant ol. 76e, 1 (476).

Digitized by Google

devait illustrer la victoire d'un attelage de mules (ἀπήνη), le poëte salue dès l'exorde les animaux vainqueurs, en taisant habilement leur origine moins noble et en insistant sur celle qui était plus relevée : « Je vous salue, ô nobles filles des chevaux aux pieds rapides comme la tempête. » Souvent aussi Simonide se permettait dans ses chants un style presque plaisant, tel que semblait l'admettre un poëme qui devait se chanter dans un repas joyeux. C'est ainsi que dans l'épinicion en l'honneur de l'Athénien qui avait vaincu, dans la lutte à Olympie, Crios, l'Éginète, il jouait avec le nom du vaincu : « Le bélier (ὁ Κριός) ne s'est pas mal laissé tondre, lorsqu'il vint dans la superbe pépinière, sanctuaire de Zeus[1]. »

Mais c'est surtout dans les chants de deuil (θρῆνοι), comme nous l'avons vu à propos des élégies, que se distinguait Simonide. Son affaire était, ainsi que le dit un critique ancien, non de pleurer d'une façon sublime, comme Pindare, mais d'une manière d'autant plus touchante[2]. Tandis que Pindare, dans l'essor sublime de son âme, vantait les morts pour leur carrière terrestre noblement parcourue et pour la gloire qui leur était réservée dans une autre vie, Simonide s'abandonnait

[1] C'est ainsi qu'il faut entendre les mots Ἐπέξαθ' ὁ Κριὸς οὐκ ἀεικέως, ainsi que le prouvent la manière dont Aristophane (*Nuées*, 1355) indique le sujet du poëme que l'on chantait à Athènes aux banquets comme scolion patriotique. Le concours doit être placé (ol. 70e 500).

[2] Τὸ οἰκτίζεσθαι μὴ μεγαλοπρεπῶς, ὡς Πίνδαρος, ἀλλὰ παθητικῶς. Denys d'Halic., *Cens. vett. script.*, II, 6, p. 420, R.

Digitized by Google

aux sentiments tout humains de la douleur à la vue d'une existence anéantie, et du regret des survivants; s'il cherchait des consolations, il les trouvait plutôt, à la manière des élégiaques ioniens, dans la caducité générale et dans les misères de la vie humaine. Les plus célèbres de ces poëmes de Simonide étaient les chants funèbres en honneur des Scopades qui avaient péri dans un accident, et de l'Aleuade Antioche, fils d'Echécratide[1]. C'est aussi à un de ces thrènes qu'est très-certainement emprunté la célèbre plainte de Danaé qui, enfermée dans le coffre avec son fils Persée, vante, au milieu des sifflements de la tempête, l'enfant qui dort d'un sommeil insouciant, avec des pensées et des paroles où l'amour maternel et la résignation s'expriment de la façon la plus gracieuse et la plus touchante[2].

C'était en général le genre de Simonide, non pas d'effleurer les pensées et les sentiments ainsi que Pindare le fait parfois avec sa richesse qui déborde, mais de les développer, d'en peindre les détails avec soin et délicatesse[3] et de leur faire lancer par mille facettes à la fois une lumière miroitante, pareille à celle d'un diamant taillé en brillant. Qu'on prenne un passage, le fragment par

[1] C'est le fils de cet Echécratide dont il a été question à propos d'Anacréon (chap. XIII) et le frère aîné d'Oreste.

[2] Denys d'Hal., *de Verb. comp.*, 26; fragm., 7, Gaisford; 50, Schneidewin.

[3] Simonide appelait lui-même la poésie une peinture parlante, Plat., *de Glor. Athen.*, 3; et c'est, pour le dire en passant, à la réfutation de cet axiome qu'est consacré le célèbre *Laocoon* de Lessing. K. H.

Digitized by Google

exemple du chant en l'honneur des morts des Thermopyles : « Ceux qui sont morts aux Thermopyles ont un « sort glorieux, une belle destinée, la tombe pour autel, « le souvenir au lieu de lamentations et des éloges « en place de deuil. L'épitaphe des *hommes braves*, « ni la mousse envahissante, ni le temps qui dompte « tout, ne l'obscurciront. Dans leur chambre souter- « raine est venue habiter la gloire de l'Hellade; et « Léonidas, le roi de Sparte, en témoigne par l'orne- « ment sublime et la renommée éternelle de vertu « qu'il a laissée[1]. » Que l'on analyse ce passage, et on verra de quelle main de maître le poëte y retourne en tous sens et éclaire de mille jours cette simple et unique pensée : la gloire de la grande action devant laquelle tout deuil disparaît. On reconnaîtra jusque dans la faible traduction en prose d'un autre fragment, cette sorte de peinture qui conduit naturellement à une liaison facile et agréable des pensées, tout ce style gracieux et éloquent de Simonide qui se distingue si nettement de celui de Pindare. Il est emprunté à l'éloge d'un vainqueur dans le pentathle (joute en cinq exercices divers) et fait allusion à Orphée[2]. « Des oiseaux innombrables voltigeaient au-dessus de sa tête, et, se dressant, les poissons bondissaient sur les flots sombres en entendant ce beau chant ; pas même un souffle de vent qui eût pu secouer le feuillage ne se levait et n'empêchait la voix de miel de s'approcher, en se répandant, des oreilles des

[1] Diodore, XI, 11 ; *Fragm.*, 16, Gaisf.; 9, Schneidewin.

[2] *Fragm.*, 18; Schneidewin.

Digitized by Google

mortels : comme lorsque Zeus dans la lune d'hiver donne quinze jours — les habitants de la terre les appellent le calme des vents — temps sacré de la couvée des alcyons au plumage diapré. » Tout, chez Simonide, est dans la plus parfaite harmonie avec cette composition, lisse et polie comme une glace; le choix des mots qui, à la vérité, vise toujours à la noblesse et à la grâce, mais qui s'éloigne, à tout prendre, moins que le style de Pindare, du langage de la vie ordinaire, et la manière de traiter les rhythmes qui se distingue de celle du poëte thébain par une préférence marquée pour des mesures légères et coulantes, surtout pour des vers logaédiques, et par des principes moins sévères dans l'exécution de certains mètres.

Bacchylide, le neveu de Simonide, se rattache de près à l'exemple et à la manière de son oncle. Son apogée coïncide encore avec la vieillesse de Simonide, puisqu'il vécut avec lui auprès d'Hiéron à Syracuse. On sait peu des autres circonstances de sa vie. Mais les appréciations des critiques anciens dont l'un, Denys, insiste sur la correction irréprochable et l'élégance continue, comme sur les caractères dominants de Bacchylide, ces appréciations prouvent que sa poésie ne fut qu'une branche de celle de Simonide, cultivée avec beaucoup de délicatesse et de grâce. Sa manière cependant et son art s'attachaient encore plus aux charmes de la vie privée, à l'amour et au vin, et il paraît avoir eu encore plus de grâce sensuelle, encore moins d'élévation morale que son maître lui-même. C'est ainsi qu'on trouve dans les genres de

Digitized by Google

poésie chorale qu'il cultivait en dehors de ceux que pratiquaient Simonide et Pindare, des chants érotiques où il peint entre autres une belle jeune fille qui dans le jeu du *cottabos*, levant un bras blanc, envoie aux jeunes hommes les gouttes de vin[1], ce qui ne convient qu'à une hétaire qui prend part au banquet des hommes. En d'autres poëmes que l'on chantait très-probablement pour égayer le festin, et qui sont une sorte de transformation des scolies en chants de chœurs, voici comment il vante le vin : « Une douce violence sort de la coupe et adoucit l'âme ; en même temps le cœur est ébranlé par l'attente de l'amour qui est mêlé aux dons de Dionysos. Les pensées des hommes prennent un grand essor, d'emblée elles renversent les créneaux et les murs des villes et se créent seules souveraines de tous les humains. D'or et d'ivoire rayonnent les maisons ; des navires qui portent le blé dans leurs flancs, amènent d'Égypte, par delà la mer étincelante, l'abondance des richesses. A ces hauteurs aspire l'âme du buveur[2]. » On remarquera bien ici le développement soigné et bril-

[1] *Athénée*, XI, p. 782, E. XV, p. 667; *Fragm.*, 23, ed. Neue.

[2] *Athénée*, II, p. 39 ; *Fragm.*, 26, Neue. — Le poëme se compose de petites strophes de mesure dorienne qu'on doit ramener à ce mètre :

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ – –̇ –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏓
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – –
–́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ ⏓

A cela il n'y a rien à changer si ce n'est ce qui a déjà été corrigé par d'autres raisons ; seulement v. 6 pour αὐτός il faut lire αὐτόθι : tout d'abord, d'emblée.

Digitized by Google

lant qui est propre à l'école de Simonide : il se retrouve dans tous les fragments un peu étendus de Bacchylide parmi lesquels nous ne relevons que l'éloge de la paix, puisque c'est un modèle du genre : « Aux mortels la sublime Irène (la paix) donne la richesse; pour eux elle enfante les fleurs des chants aux voix de miel. Sur des autels artistement travaillés brûlent en flammes d'or et en l'honneur des dieux les cuisses des génisses et des brebis à la laine épaisse. Les adolescents n'ont à cœur qu'exercices du gymnase, jeu de flûte, repas bruyants (αὐλοὶ καὶ κῶμοι). Mais dans les courroies ferrées des boucliers les noires araignées établissent leur métier de tisserand et la rouille ronge les fers de lance recourbés et les épées à double tranchant. On n'entend plus le bruit des trompettes d'airain ; et le sommeil bienfaisant qui conserve et réconforte notre âme, ne fuit point, effarouché, nos paupières. De joyeux festins les rues sont remplies et on entend résonner des chants en honneur de beaux adolescents[1]. » Qui ne reconnaît là une âme qui se plaît à développer avec amour ces images de gaieté et d'agrément, à les peindre dans tous leurs traits, sans approfondir les choses plus que ne le comporte la commune manière de voir des hommes. Bacchylide, tout comme Simonide, transporte dans le lyrisme choral toute la longueur aisée de l'élégie, bien qu'il n'ait point lui-même composé d'élégies et qu'il ne se rattache à son oncle que comme

[1] Stobée, *Serm.* LIII, p. 209, Grotius; *Fragm.* 12, Neue.

Digitized by Google

poëte épigrammatique. Les réflexions aussi qu'il mêle en grand nombre à ces poëmes lyriques tiennent beaucoup du ton de l'élégie ionienne. Ce ne sont partout qu'observations sur les misères de la vie humaine, l'instabilité de la fortune, la nécessité d'accepter ce qui est inévitable, et de se dégager de tous soucis inutiles.

La versification de Bacchylide est en général très-simple. Les neuf dixièmes de ses poëmes étaient, à en juger d'après les fragments, composés de lignes dactyliques et de dipodies trochaïques, telles que nous les trouvons aussi chez Pindare dans les chants qui suivaient l'harmonie dorienne. Seulement Bacchylide traitait cette mesure avec plus de légèreté, en admettant plus souvent, en préférant même parfois la syllabe brève là où elle ne devait remplacer la longue qu'à la rigueur. On trouve chez lui des vers trochaïques d'une grâce charmante, souvent aussi, on ne saurait en disconvenir, d'une certaine mollesse efféminée :

> Il n'y a point ici de bœufs rôtis, ni de l'or, ni des tapis de pourpre, mais des cœurs aimables,
> Et le charme des muses et le doux vin dans des coupes de mesure béotienne [1] :

[1] *Athénée*, XI, p. 500, B.; *Fragm.*, 27, Neue. — C'est pour donner un échantillon de la versification que Müller traduit en vers ce passage. La langue française ne pouvant rendre les mesures antiques, je donne ici les vers grecs :

Οὐ βοῶν πάρεστι σώματ' οὔτε χρυσός, οὔτε πορφύρεοι τάπητες, ἀλλὰ θυμὸς εὐμενής,
Μοῦσά τε γλυκεῖα καὶ Βοιωτίοισιν ἐν σκύφοισιν οἶνος ἡδύς.

K. H.



dit le fragment d'un chant religieux qui invitait les Dioscures, à une fête donnée aux étrangers (ξενία). Quelle différence avec l'hymne de Pindare (3me *ol.*), qui illustre une de ces fêtes des Dioscures, célébrée par Théron à Agrigente !

L'estime générale dont Simonide et Bacchylide jouissaient en Grèce, et le mérite incontestable de leur poésie, n'empêchaient pas qu'on ne suivît des voies différentes et que de nouveaux styles lyriques ne se produisissent. On cite comme un des rivaux de Simonide pendant son séjour à Athènes Lasos d'Hermione dont Hipparque paraît avoir fait grand cas[1]; mais il est difficile de déterminer, d'après les maigres renseignements que nous possédons sur ce maître, le point exact par où ils se séparaient. Lasos était principalement poëte dithyrambique; et introduisit le premier à Athènes les concours de dithyrambes[2], très-probablement vers la 68e ol. (508)[3]. Il affectionnait tellement ce genre qu'il donna aux rhythmes de tous ses poëmes, quels qu'ils fussent, un accent dithyrambique et une allure plus libre, soutenue encore par la richesse mélodique des flûtes qu'il employait de préférence[4]. Il était en même temps théoricien dans son art : il fit des recherches sur les lois de la musique dont les musiciens de l'époque

[1] Aristoph., *Guêpes*, 1401; cf. Hérodote, VII, 6,

[2] Scholies d'Aristoph., l. c.

[3] La notice du *Marm. Par.* ep., 46, semble en effet se rapporter aux chœurs cycliques.

[4] Plutarque, *de Mus.*, 29, confirmé par le fragment d'un hymne de Lasos à Démétèr, *Athénée*, XIV, p. 624. E. Cf., sur lui, Schneidewin, *de Laso Hermion*. Gött., 1843.

Digitized by Google

suivante ont conservé plusieurs résultats ; il enseigna la poésie lyrique à Pindare. Il est fort possible que ces études l'égarèrent et l'induisirent à traiter les rhythmes et les sons des mots avec trop de raffinement artificiel. C'est ainsi qu'il composa des poëmes sans S (ᾠδαὶ ἄσιγμοι) où cette consonne sifflante était partout évitée, comme peu harmonieuse.

Un talent fort original fut celui du Rhodien Timocréon qui, à la fois poëte et vigoureux athlète, transporta dans la poésie l'ardeur guerrière de la palestre. C'est la haine politique qu'il nourrit contre Thémistocle, l'inimitié privée qu'il entretint contre Simonide qui l'ont rendu particulièrement célèbre dans l'antiquité. Il attaque avec amertume dans un de ses fragments[1] l'homme d'État athénien pour l'arbitraire avec lequel il a gouverné les îles, ramené les exilés, expulsé d'autres, parmi lesquels le poëte lui-même, à ce qu'on assure. C'est avec les mesures lourdes et pompeuses de l'harmonie dorienne qu'il combat ses adversaires comme avec des catapultes, quoiqu'il ait composé aussi des distiques élégiaques et des vers de mètres éoliens ; et on ne peut nier que ses reproches puisent une certaine force dans cette dignité grandiose de l'expression et de la forme. Quant au poëte de Céos, Timocréon semble surtout l'avoir persiflé et parodié à propos de certaines puérilités artificielles de son style, comme lorsque Simonide exprime la même pensée par les

[1] Plutarque, *Thémistocle*, 21.

Digitized by Google

mêmes paroles simplement transposées, d'abord dans un hexamètre, puis dans un tétramètre trochaïque[1].

L'opposition où l'on voit Pindare avec Simonide et Bacchylide, porte un caractère bien plus élevé. Bien que le désir de jouir auprès du tyran syracusain Hiéron, et auprès de Théron d'Agrigente d'une autorité plus grande, puisse avoir envenimé le désaccord qui existait entre ces poëtes, la vraie cause de cette inimitié est plus profonde; elle est dans l'esprit même dans lequel les poëtes de Céos et le Thébain cultivaient la poésie. La lutte qui en résulta avec une sorte de nécessité, ne fait de tort ni à l'une ni à l'autre des parties. Les commentateurs anciens de Pindare expliquent un grand nombre de passages par cette hostilité[2]; et ce sont toujours des phrases où Pindare vante la vraie sagesse comme un don de la nature, une force émanée de l'esprit, à laquelle on ne saurait comparer une science apprise; parfois aussi des paroles qui représentent l'invention spontanée comme ce qu'il y a de plus élevé, qui exigent jusque dans les récits légendaires des nouveautés, tandis que d'autres poëtes croyaient devoir rester fidèles à la tradition. C'est en ces cas que Simonide s'écrie: « Le vin nouveau ne doit pas rabaisser le don de la vigne

[1] *Anthol. palat.*, XIII, 30. Cf. sur cette inimitié Diog. Laërce, II, 46; et Suidas au mot Τιμοκρέων. La citation de Simonide et de Timocréon chez Walz, *Rhet. Græc.*, II, p. 10, se rattache probablement aussi à cette querelle.

[2] *Ol.* 2, 86 (154); 9, 48 (74). *Pyth.*, 2, 52 (97) et ailleurs. *Nem.*, 3, 80 (143); 4, 37 (60). *Isthm.*, 2, 6 (10).

Digitized by Google

de l'année précédente ; ce récit est puéril ; » et Bacchylide : « Si quelqu'un pense autrement, le chemin est large, » et ailleurs, « l'un est sage grâce à l'autre, depuis les temps jadis et aujourd'hui ; car il n'est point aisé d'ouvrir les portes de poésies nouvelles[1]. »

CHAPITRE XV

PINDARE

Pindare naquit au printemps de l'année 522 av. J. C. (Ol. 64, 3) et se trouvait par conséquent à la force de l'âge quand Xercès porta la guerre en Grèce et lorsque se livrèrent les batailles des Thermopyles et de Salamine. Il avait accompli en même temps la moitié de sa propre existence, puisque, d'après toutes les probabilités, il atteignit l'âge de quatre-vingts ans[2]. Il appartient donc en

[1] Plut., *Num.*, 4; *Fragm.*, 37, ed. Neue. Clément Strom., V, p. 687. Pott. *Fragm.*, 13, Neue.

[2] Je renvoie aux recherches sur la vie de Pindare qui se trouvent dans le Pindare de Böckh, III, p. 12. Il y faut ajouter comme source l'introduction d'Eustathe à son commentaire pindarique dans les *Eustathii opuscula*; ed. L. Tafel, 1832, p. 53. (*Eustathii proem. comm. Pindar.*; ed. Schneidewin, 1837.) (Cf. aussi Schneidewin, *de Vita et scriptis Pindari* dans l'édition de Dissen qu'il a publiée après la mort de ce savant, Gothæ, 1843, et C. Mommsen, *Pindaros*. Kiel, 1845. E. M.)

Digitized by Google

plein à cette époque de la vie du peuple grec que l'on peut appeler la maturité de la jeunesse et le début de l'âge viril. Une énergie concentrée et enthousiaste, un ardent esprit d'entreprise, qui ne furent point dépassés, s'unissaient au goût passionné de culture élevée, de vérité philosophique et de beauté idéale, qui promettait, qui produisait déjà les plus beaux fruits. Cependant, bien qu'il fût le contemporain d'Eschyle et qu'il admirât l'essor guerrier de « la brillante Athènes, digne d'être chantée, ferme pilier de la Grèce, » la civilisation particulière qui se développa à Athènes après les guerres médiques, resta pour ainsi dire étrangère à Pindare. Les sources, où il avait puisé sa nourriture intellectuelle, appartiennent à l'âge précédent et à la Grèce éolo-dorienne. Aussi le séparons-nous de son contemporain Eschyle en plaçant celui-ci sur le seuil de la nouvelle période littéraire, tandis que nous mettons Pindare au terme de la période antérieure.

C'est un village du territoire de Thèbes, la plus importante des villes béotiennes, le village de Cynocéphales, qui donna le jour à Pindare. Depuis longtemps déjà la voix des chantres piériens, depuis longtemps celle des poëtes épiques de l'école d'Hésiode se taisaient en Béotie : toutefois on y rencontrait encore beaucoup de goût pour la musique et la poésie qui, ici comme ailleurs, avait suivi le courant de l'époque en devenant lyrique et chorale. La gloire qu'acquirent en ce pays, lors de la jeunesse de Pindare, deux femmes, Myrtis et Corinne, prouve combien on y cultivait ces arts. Toutes

Digitized by Google

deux étaient rivales poétiques de Pindare : Myrtis lui disputa le prix aux jeux publics et, bien que Corinne dise : « Je ne puis approuver que Myrtis à la voix mélodieuse, Myrtis qui est femme, soit entrée en lice avec Pindare[1], » la gloire grandissante du poëte semble avoir excité sa jalousie ; car elle paraît l'avoir souvent provoqué elle-même dans les *agones* et on dit qu'elle le vainquit cinq fois[2]. Pausanias le voyageur vit encore à Tanagra, ville natale de Corinne, un tableau où la poëtesse est représentée se ceignant le front d'un bandeau triomphal, gagné dans un combat contre Pindare. Il suppose qu'elle dut cette victoire, moins à la supériorité de ses poésies, qu'à sa beauté éblouissante et au dialecte béotien dont elle se servit et qui était plus familier aux juges du combat. Cependant Corinne ne fut pas seulement la rivale, elle fut aussi la conseillère du jeune Pindare. Elle l'engagea, dit-on, à orner ses poëmes de récits mythiques ; mais lorsqu'un jour il lui présenta un hymne dont les six premiers vers (qui nous sont conservés) touchaient à presque toute la mythologie thébaine, elle lui dit en souriant : « Il faut semer de la main, et non à plein sac. » — Nous possédons cependant trop peu de vers de Corinne pour porter un jugement sur sa manière et sur son

[1] Voici le passage dans le dialecte de Corinne :

Μέμφομη δὲ κὴ λιγουρὰν Μούρτιδ' ἰώνγα,
ὅτι βάνα φοῦσ' ἔβα Πινδάροιο ποτ' ἔριν.

Apollonius, *de Pronom*, p. 324, B.

[2] Elien, *V. H.* XIII, 25.

Digitized by Google

talent. Les fragments conservés se rapportent presque tous à des sujets mythologiques, notamment à des héroïnes de la légende béotienne. Ce fait, ainsi que sa rivalité avec Pindare tendrait à prouver qu'elle doit être comptée parmi les maîtres de la poésie chorale, plutôt que parmi les poëtes lyriques de l'école lesbienne.

La famille même de Pindare semble avoir cultivé les arts : du moins croit-on pouvoir conclure des biographies anciennes que le père (ou l'oncle) du poëte fut joueur de flûte. Cet instrument, nous l'avons dit à plusieurs reprises, avait été importé d'Asie Mineure en Grèce[1]. Aussi Pindare avait-il près de sa maison à Thèbes un petit sanctuaire consacré à la mère des dieux et à Pan, c'est-à-dire aux divinités phrygiennes en honneur desquelles avaient été chantés, disait-on, les premiers hymnes accompagnés de la flûte[2]. Les Béotiens en particulier avaient acclimaté de bonne heure chez eux le jeu de flûte ; le lac Copaïs fournissait d'excellents roseaux et le culte de Bacchus, que l'on disait originaire de Thèbes, s'accommodait fort bien de ce genre de musique bruyante et très-variée. Aussi les premiers grands virtuoses sur la flûte sont-ils béotiens, tandis qu'à Athènes cet instrument ne fut d'un usage général qu'après les guerres médiques, lorsque le goût des nouveautés en matière d'art s'y fut déjà introduit[3].

[1] *Pyth.* III, 76 (137).
[2] *Marm. Par.* ep. 10.
[3] Aristote, *Pol.* VIII, 6.

Digitized by Google

Pindare s'éleva de bonne heure et dès sa première jeunesse au-dessus de cette sphère de musicien de fête, au-dessus même du niveau des poëtes de réputation purement locale. Il prit des leçons de Lasos d'Hermione, distingué comme poëte, mais plus remarquable encore dans la théorie de la poésie et de la musique. Faisant de ces arts l'affaire exclusive de sa vie (on l'appelait μουσοποίος comme Sappho), n'étant que poëte et musicien, Pindare étendit bientôt le cercle de son activité poétique sur la nation toute entière : il acceptait des commandes de poésie chorale des côtés les plus divers. A peine âgé de vingt ans, il composa un chant de triomphe pour un enfant thessalien de la famille des Aleuades[1] : bientôt après, nous le trouvons occupé de la même façon pour les souverains siciliens, Hiéron de Syracuse et Théron d'Agrigente, pour le roi de Cyrène Arcésilaos, pour celui de Macédoine Amynte, enfin pour les villes libres de la Grèce. La différence des races auxquelles appartenaient ceux qu'il célébrait, n'avait aucune influence sur ces rapports : les États ioniens aimaient et honoraient aussi bien que les villes éoliennes son art et sa personne ; les Athéniens le décrétèrent hôte public (πρόξενος) et les habitants de Céos firent composer par lui un chant de procession (προσόδιον), bien qu'ils possédassent Simonide et Bacchylide.

Il ne faudrait cependant pas considérer Pindare comme un vulgaire poëte à gages, toujours prêt à chanter

[1] *Pyth.* X, composée ol. 69e, 3 (502).

Digitized by Google

l'éloge de celui dont il mange le pain. Sans doute il acceptait de l'argent et des présents pour ses poëmes, conformément à l'usage général, introduit par Simonide : mais ces poëmes n'en sont pas moins l'expression de sa conviction intime et de ses sentiments les plus personnels. Il n'emploie nullement des couleurs trop vives dans la peinture de la vertu et de la fortune : et il n'hésite point de toucher aux ombres, souvent pour consoler, mais parfois aussi pour avertir et pour exhorter. Telle est sa position vis-à-vis du puissant Hiéron qui joignait à beaucoup de qualités nobles et grandes une avarice et une ambition effrénées, que ses courtisans flatteurs savaient fort bien exploiter pour le décider à des mesures odieuses. Pindare lui recommande la clémence et la bonté ; il l'exhorte au calme de l'âme, au contentement, à une modeste sérénité : « Sois seulement ce que tu sais être : sans doute le singe est *beau*, *bien beau* dans le conte de l'enfant ; mais Radamanthe jouit du bonheur suprême, parce qu'il a récolté les vrais fruits de l'âme et qu'il n'a pas nourri son esprit des illusions dont l'art des flatteurs poursuit l'homme. Les menées des calomniateurs sont un malheur presque inévitable pour celui qu'ils trompent aussi bien que pour celui qu'ils calomnient, car ils ressemblent dans leurs voies et détours aux renards rusés[1]. » C'est du même ton noble, franc et viril qu'il parle au souverain de Cyrène, Arcésilas IV dont la dureté tyrannique

[1] *Pyth*. II, 72 (131). Pindare composa ce chant à Thèbes, mais sans doute après avoir déjà fait la connaissance personnelle d'Hiéron

Digitized by Google

devait causer la perte de sa dynastie et qui retenait alors un des plus nobles Cyrénéens, Damophile, dans un exil immérité. « Maintenant use de la pénétration d'Œdipe. Si quelqu'un d'une hache tranchante coupe les branches d'un chêne superbe et mutile ainsi sa taille majestueuse, c'en est fait de sa fleur, il est vrai ; mais il saura encore montrer sa vigueur, soit quand il est dévoré par le feu de l'hiver, soit que, arraché à sa place natale dans la forêt, il remplisse un service pénible, dressé en colonne dans le palais du souverain étranger[1]... Tu es appelé à être le médecin du pays ; Péan t'honore ; il est donc de ton devoir de soigner d'une main légère la blessure envenimée. Car troubler une ville est aisé même pour le faible ; mais il est difficile d'y rétablir l'ordre à moins que soudain un dieu ne montre la bonne voie à ceux qui dirigent l'État. La faveur et la gratitude t'attendent ; gagne sur toi d'appliquer tout ton zèle à la riche Cyrène. »

Voilà le caractère noble et digne de la position de Pindare vis-à-vis de ces princes ; voilà comment il observe le principe, tant de fois proclamé par lui, que la droiture et la sincérité ne sont jamais déplacées. Cependant, les rapports de Pindare avec les grands de son époque, semblent s'être bornés exclusivement à la poésie et n'avoir pris d'autre forme que la forme poé-

[1] *Pyth.* IV, 264 (469) et suiv. Le chêne de cette énigme est l'État de Cyrène, les branches les nobles bannis ; le feu d'hiver l'insurrection, le palais du souverain étranger un empire conquérant, la Perse en particulier. E. M.

Digitized by Google

tique. Nous ne le trouvons point, comme Simonide, dans le commerce quotidien des rois et des hommes d'État, en qualité de conseiller et d'ami : il ne joue aucun rôle dans la vie publique ou aux cours de ce temps. Même dans les guerres médiques, son nom ne brille pas comme celui de Simonide ; il est vrai que ses concitoyens, les Thébains, avec la moitié du peuple grec, tenaient malheureusement du côté des Perses, tandis que le génie de la liberté, et partant la victoire suivirent l'autre moitié. Toutefois, même dans ces circonstances si embarrassantes, le caractère noble et beau de la muse pindarique ne se dément pas. Elle n'essaye pas, il est vrai, — ce qui ne pouvait guère être sa tâche — de gagner les Thébains à la cause de la liberté ; mais lorsque, durant la guerre, la discorde intestine et des luttes de parti menaçaient de perdre complétement la ville, Pindare exhorta ses concitoyens à la concorde et à la paix[1] ; et, la guerre terminée, il exprime ouvertement dans des poëmes destinés aux Éginètes et aux Athéniens, son admiration pour l'héroïsme des vainqueurs. Dans un chant, composé peu de mois après la reddition de Thèbes, à l'armée alliée des Grecs, son âme semble profondément émue par le malheur de sa ville natale ; il revient cependant avec plaisir à la poésie, puisque, après tout, les Grecs sont délivrés d'un grand péril et qu'un dieu a détourné de leur tête le rocher de Tantale. Le poëte espère que la liberté réparera tous les mal-

[1] Polybe, IV, 31, 5. *Fragm. inc.*, 125, Böckh.

Digitized by Google

heurs et s'adresse avec une aimable confiance à Égine, parente de Thèbes, d'après d'antiques légendes, et dont l'intervention auprès des Péloponnésiens pourrait bien relever la capitale humiliée de la Béotie[1].

Voilà ce que nous savons de plus important des circonstances extérieures de la vie de Pindare et de ses relations avec ses contemporains ; nous allons étudier le poëte et l'observer, autant que possible, dans l'atelier même de son travail poétique, si nous pouvons nous exprimer ainsi. L'unique genre qui nous puisse donner une idée nette de tout l'art de Pindare, sont les chants de triomphe ou *épinicies*. Il s'est distingué également, il est vrai, dans tous les genres de poésie chorale que nous avons mentionnés; il a composé des hymnes aux dieux, des péans et des dithyrambes, appartenant à certains cultes déterminés, des chants de procession (προσόδια), des chants de vierges (παρθένεια), des airs de danse et de mimique (ὑπορχήματα), des chansons de table (σκόλια), des chants funèbres (θρῆνοι), des panégyriques de princes (ἐγκώμια), genre assez analogue aux épinicies ; et l'antiquité, ainsi que le prouvent les nombreuses citations de passages isolés, estimaient ces sortes de poëmes de Pindare autant que les hymnes de victoire. Horace lui-même, dans une ode bien connue, insiste, en énumérant les divers genres de poésies pindariques, d'abord sur les dithyrambes, ensuite sur les hymnes et en troisième lieu seulement sur les épinicies

[1] Dans l'hiver de l'olympiade 75e, 2.

Digitized by Google

et thrènes. Cependant, on ne peut guère douter que c'est grâce à des qualités évidentes que les épinicies ont été tant multipliés par les copistes des derniers temps de l'antiquité et qu'ils ont échappé à la perte qui a frappé tout le reste de la poésie lyrique des Grecs. En tous cas, ces chants de triomphe, par l'abondance des pensées, par l'art exquis de la composition, par la variété du style, tantôt sévère et grave, tantôt serein et léger, rappelant les uns des hymnes et des péans, les autres des scolies et des hyporchèmes, ces chants sont encore ce qui pouvait le mieux nous dédommager de a perte de tous les autres genres.

Représentons-nous aussi rapidement que possible les circonstances qui motivaient un chant de triomphe et en accompagnaient la récitation. Une victoire vient d'être remportée dans un combat solennel, la plupart du temps dans un des quatre grands jeux, renommés auprès de la nation entière[1], soit par la rapidité des chevaux, soit par la force et l'adresse du corps humain, soit

[1] Les jeux olympiques, pythiques, néméens, isthmiques. Tous les épinicies n'appartiennent cependant pas à ces jeux : car la *Pythienne* II n'est point composée pour la fête de Python, mais se rapporte très-probablement aux jeux d'Iolaüs à Thèbes. La *Ném.* XI, célèbre une victoire aux Pythiques de Sicyon et non à ceux de Delphes. La *Ném.* X, aux Hécatombées d'Argos ; la *Ném.* XI, n'est pas du tout un épinicion ; c'est un poëme chanté à l'entrée en fonction d'un prytane de Ténédos. Les *Néméennes* se trouvaient sans doute dans une édition précédente après les *Isthmiques*, ce qui faisait qu'on pouvait leur donner pour appendice des pièces d'un autre ordre.

Digitized by Google

enfin par l'habileté musicale[1]. Une victoire pareille qui couvrait d'une grande gloire non-seulement le vainqueur, mais toute sa famille, toute sa ville natale même, exigeait une célébration. Cette fête pouvait être organisée par les amis du vainqueur immédiatement et sur le théâtre même de la victoire ; par exemple à Olympie, quand le soir après la clôture des combats, tout le sanctuaire éclairé par la pleine lune, résonnait de joyeux chants de table à la manière des *encomies*[2] ; ou bien on ne la célébrait qu'au retour solennel dans la patrie, pour la répéter en commémoration pendant de longues années[3]. Pareille solennité avait toujours un caractère religieux ; souvent elle commençait par des processions à des autels, à des temples, soit au lieu des jeux, soit dans la patrie. Ensuite, après avoir sacrifié aux dieux, près du sanctuaire ou dans la demeure du vainqueur, on se réunissait au banquet ; la fête se terminait par ce festin joyeux et bruyant que les Grecs appelaient le κῶμος. Dans une de ces solennités, sanctifiées par la religion, mais en même temps gaies et joyeuses, que les Grecs aimaient et pratiquaient tant, le chœur, exercé par le poëte ou par un chef de chœur qui le rempla-

[1] Le seul de ce genre est *Pyth*. XII où le poëte chante la victoire d'un joueur de flûte d'Agrigente, Midas.

[2] Ce sont les mots de Pindare, *Ol.* XI, 76 (93) où cet usage est transporté à l'introduction fabuleuse des jeux olympiens par Héraclès. — Sur les lieux mêmes des jeux sont chantées les *Ol.* IV, VIII, *Pyth.* VI, probablement aussi la VII.

[3] C'est dans une de ces fêtes de commémoration qu'ont été exécutées les *Ol.* XI, *Ném.* III, et *Isthm.* II.

Digitized by Google

çait[1], entrait pour réciter l'hymne de victoire, comme le plus bel ornement de la fête. C'était ou à la *pompa*, la procession solennelle, ou au *comos*, le festin, qu'on récitait l'épinicion, qui n'était pas après tout un hymne religieux qu'on aurait pu rattacher au sacrifice même. Cette différence de la récitation à la pompa ou au comos ne pouvait naturellement pas être sans influence sur la forme des chants. Les allusions, contenues dans plusieurs épinicies, rendent très-probable que tous les chants qui consistent en simples strophes sans épodes[2], se chantaient à ces processions au sanctuaire ou à la demeure du vainqueur; quoiqu'il s'en trouve quelques-uns qui, malgré des allusions à une marche, ont des épodes[3]. Peut-être chantait-on ces derniers pendant les arrêts de la procession, puisqu'une épode, d'après les indications des anciens, exigeait toujours un repos du chœur. Cependant, la majeure partie des chants pindariques se compose de ceux qui se chantaient au comos proprement dit, c'est-à-dire vers la fin joyeuse du repas. Aussi le titre que Pindare donne à ses chants,

[1] Tel que le Stymphalien Enée (*Ol.* VI, 88 [150]) que le poëte appelle un vrai messager, caducée des Muses aux cheveux bouclés, doux cratère des chants harmonieux, parce qu'il devait porter à Stymphale le chant qu'il avait reçu de Pindare en personne, et y enseigner à un chœur la danse, la musique et le texte de ce chant.

[2] *Ol.* XIV; *Pyth.* VI, XII; *Ném.* II, IV, IX; *Isthm.* VII.

[3] *Ol.* VIII, XIII. L'expression τόνδε κῶμον δέξαι signifie sans doute : « Accueille ce chant de compagnons qui se sont réunis pour un sacrifice et un banquet. »

Digitized by Google

prend-il plus souvent son nom du comos que de la victoire [1].

Le motif d'un épinicion, une victoire dans les Jeux sacrés, et son but, l'illustration d'une fête rattachée au culte des dieux, semblaient donc exiger un style digne et sévère. D'un autre côté, l'allégresse et la joie bruyante du festin, excluaient la gravité traditionnelle du style poétique que nous rencontrons, par exemple, dans les nomes et les hymnes; elles permettaient et exigeaient presque une certaine liberté et sérénité d'esprit, qui observât et relevât avec joie et amour tout ce qu'il y avait de beau et de grand dans l'occasion de la fête. Pindare n'atteint cependant pas ce but par une description détaillée de la victoire, ce qui n'eût pu être qu'une faible répétition du spectacle que les Grecs, réunis à Pytho ou à Olympie, venaient de contempler avec ravissement. Souvent il ne fait, qu'en peu de mots, mention de la victoire, du lieu et des jeux où elle a été remportée [2]. Et pourtant cette victoire n'est nullement pour le poëte une affaire d'un intérêt secondaire, comme on a souvent prétendu, une chose dont il soit pressé de se débarrasser pour passer à des sujets plus féconds. Non, la victoire reste bien le véritable centre de tout son

[1] Ἐπικώμιος ὕμνος, ἐγκώμιον μέλος. Les grammairiens au contraire distinguaient des épinicies les encomies comme chants d'éloge proprement dits.

[2] Par contre on trouve souvent une énumération exacte de toutes les victoires, du vainqueur actuel non-seulement, mais encore de toute sa famille : évidemment parce qu'on l'avait commandé au



poëme ; mais il ne la considère pas isolément, il la met en rapport avec toute la vie du vainqueur dont il devait naturellement avoir pris une complète connaissance préalable. Pindare sait donner à la victoire une portée plus élevée dans la vie du vainqueur, en se faisant une image idéale de la destinée et du caractère du héros, que la victoire ne fait que confirmer. Et comme les Grecs, peu habitués à isoler l'homme, le considérant toujours comme membre de son peuple et de sa famille, la gloire actuelle du vainqueur semble aussi à Pindare se rattacher à la position et au passé de la tribu et de l'État dont il est issu. Or, il y a deux points de vue auxquels le poëte pouvait se placer pour considérer la vie du vainqueur, pour en déduire, pour ainsi dire, et expliquer par elle la victoire, celui de la destinée ou celui du mérite. En d'autres termes, il pouvait vanter ou la fortune ou la vertu du vainqueur[1]. Dans les victoires par les chevaux, le poëte devait principalement insister sur la fortune : car il fallait élever pour les combats des chevaux excellents, chose excessivement coûteuse chez les Grecs, et envoyer un cocher très-habile, puisque les combattants à ces jeux ne conduisaient que très-rarement eux-mêmes leurs chevaux dans la carrière : une grande richesse pouvait donc seule permettre de faire l'un et l'autre. La vertu se montrait davantage chez ceux qui remportaient le prix dans les exercices de gymnastique ; cependant même ici on pouvait faire res-

[1] ὄλβος — ἀρετή.

Digitized by Google

sortir, comme chose principale, la bonne chance et la faveur des dieux ; d'autant plus que c'est une pensée favorite de Pindare de voir dans la vertu vraie et victorieuse un don de la nature et des dieux[1]. Il est évident, toutefois, que ni la fortune, ni la vertu du vainqueur, comme pensées générales, comme abstractions, ne pouvaient faire le sujet proprement dit d'un poëme ; ce sujet était toujours une chose concrète, une image vivante, une idée nette de l'habileté ou de la vertu du héros pris individuellement. Le poëte donne par exemple cette couleur particulière à la fortune du vainqueur, en la représentant comme une sorte de dédommagement, de compensation pour des malheurs essuyés, et en peignant en général les vicissitudes de joie et de douleur dans le sort du vainqueur et de sa famille[2]. D'autres fois, le thème d'un chant pouvait être dans ce fait que la gloire des victoires gymnastiques alterne dans une famille, selon les générations, de sorte que aïeux et neveux seuls, et non les pères, peuvent acquérir cette gloire[3]. Mais lorsque la fortune paraît tout à fait sans mélange, sans aucun alliage de malheur et de privation, la joie qu'elle inspire, est ennoblie chez le poëte par un sentiment moral et par une leçon sur la manière dont on doit apprécier, supporter et employer la fortune. D'après les idées des

[1] Τὸ δὲ φυᾷ κράτιστον ἅπαν. *Ol.* IX, 107 (151.) Cette ode n'est qu'un développement de cette idée fondamentale. Cf. le chap. précédent *ad finem*.

[2] *Ol.* II. ; et pareillement *Isthm.* III.

[3] *Ném.* VI.

Digitized by Google

Grecs, la première pensée que doit inspirer une destinée élevée et brillante est la crainte de la Némésis qui vient courber l'orgueil humain, et l'avertissement de se contenter et de ne pas aspirer plus haut[1]. C'est surtout à Hiéron, tant chanté par lui, que Pindare adresse ces exhortations, de donner place dans son âme à une calme sérénité après tous les soucis et toutes les fatigues, par lesquels il a fondé et agrandi sa souveraineté; il semble qu'il veuille imprimer par la poésie une disposition élevée et pure à cette âme agitée par tant de passions impures.

Là où la vertu du vainqueur doit occuper le premier plan, Pindare ne la vante pas d'habitude non plus isolément; il y joint une autre vertu, une autre qualité de l'esprit humain que le vainqueur unit à cette virilité, prouvée dans les combats ou que le poëte lui recommande d'y unir. Tantôt c'est la modération, tantôt la sagesse, tantôt l'amour filial, tantôt la piété envers les dieux. Celle-ci surtout est souvent représentée comme cause principale de la victoire, parce que le vainqueur s'est acquis par elle la protection des dieux qui président aux jeux gymnastiques, tels que Mercure ou les Dioscures. Il est certain que Pindare est convaincu en parlant ainsi. Il croit avoir trouvé les renseignements les plus satisfaisants sur la cause de la victoire quand il a établi la divinité qui prend un intérêt particulier à la famille du vainqueur et en même temps aux jeux où celui-ci a gagné le prix[2]. En général, Pindare paraît tou-

[1] Μηκέτι πάπταινε πόρσιον.

[2] Comme p. e. *Ol.* VI, 77 (130) et suiv. Je me suis principalement

Digitized by Google

jours, en vantant la vertu ou la fortune du vainqueur, aussi honnête et sincère qu'il le dit de lui-même avec un certain orgueil. Il n'enfle jamais la voix pour tomber dans un ton de panégyrisme emphatique. L'appréhension toute républicaine de la jalousie des concitoyens, ainsi que la crainte de la Némésis divine exigent partout de modérer les éloges et de ne pas perdre de vue l'instabilité de la fortune humaine, et les limites étroites des forces humaines.

Considéré sous ces traits, le poëte nous apparaît presque comme un sage, interprétant, pour ainsi dire, sa destinée au vainqueur, lui montrant l'ordre supérieur, comme la source d'où découle ce moment actuel, si brillant et si heureux. Il ne faudrait cependant pas croire qu'en parlant ainsi, le poëte se plaçât dans une sphère lointaine et supérieure et qu'éloigné de tout rapport personnel, il s'adressât au peuple comme pourrait le faire un prêtre. Tout au contraire, les épinicies de Pindare quoique récités par un chœur, sont bien l'expression de la manière de voir individuelle du poëte[1], partout ils sont remplis d'allusions à ses relations personnelles et à celles du vainqueur. Bien plus, quand cette relation personnelle offre un intérêt particulier, il sait la placer au premier plan, la mettre en plein jour, y puiser la pensée principale du poëme.

servi dans ces pages du traité de Dissen *De ratione poetica carminum Pindaricorum* (*Pindari carmina* ed. Lud. Dissenius, 1830, sect. I, p. XI.)

[1] Cf. chap. XIV.

Digitized by Google

C'est là qu'il faut chercher l'explication de beaucoup de ces compositions poétiques et souvent des plus difficiles d'entre elles. Dans un de ses poëmes, Pindare défend la véracité de sa poésie contre des insinuations qui avaient été faites et représente sa Muse comme la distributrice juste et impartiale de la gloire, parmi les émules aux jeux publics aussi bien que parmi les héros des temps antiques [1]. Dans un autre chant [2], il rappelle au vainqueur que c'est lui, le poëte, qui lui a prédit la victoire dans les jeux publics, qui l'a poussé à se mettre sur les rangs et il l'approuve d'avoir employé sa richesse à ce noble but [3]. Dans un troisième poëme, il s'excuse d'avoir différé la composition d'un chant qu'il avait promis dès le premier jour au vainqueur, qui l'avait emporté dans le pugilat entre adolescents, et de ne le lui envoyer que lorsque celui qu'il vantait, était déjà homme mûr ; puis, comme pour s'encourager lui-même à remplir ses promesses, il démontre l'antiquité sacrée de ces hymnes de victoire qui se rattachaient au premier établissement des jeux olympiques [4].

Quelle que soit l'idée fondamentale d'un épinicion de Pindare, il ne faut point s'attendre à la trouver démontrée dans une sorte de traité philosophique et dé-

[1] *Nem.* VII.

[2] *Nem.* I.

[3] J'y rapporte la pensée (v. 27 [40]) : « L'esprit se montre dans les conseils de ceux auxquels la nature a donné de prévoir l'avenir, » et le récit de la prédiction de Tiresias, lors de l'étranglement des serpents par Héraclès.

[4] *Ol.* XI.

Digitized by Google

veloppée en toutes ses parties. Sans doute on rencontre bien aussi chez lui cette sagesse gnomique qui découvre, dans l'agitation variée et souvent confuse des hommes, des règles fixes, des principes dirigeants. Cette sagesse joue un rôle remarquable chez les Grecs, surtout depuis l'époque des sept sages et forme, dès avant Pindare, un élément important de l'élégie et de la poésie lyrique chorale. Ces sentences paraissent chez Pindare tantôt sous la forme très-générale de proverbes, tantôt sous celle d'exhortations directes à l'adresse du vainqueur. Souvent aussi le poëte, quand il tient particulièrement à recommander au vainqueur un principe de morale ou de prudence, donne à ce principe ou à cette maxime la forme d'une résolution qui lui est personnelle. « Je n'aime pas à tenir caché dans l'intérieur de la maison de grandes richesses, mais je veux par ma fortune me procurer une vie agréable et m'attirer une bonne réputation par de riches présents aux amis[1]. »

Cependant le second élément de la poésie de Pindare, celui des récits mythiques, est, dans la plupart des poëmes du moins, bien plus développée que l'élément sentencieux. L'interprétation moderne a parfaitement prouvé que ces récits ne sont point des digressions, destinées à ajouter au poëme un ornement tout extérieur. Parfois, il est vrai, on dirait que le poëte lui-même prend à tâche de nous tromper, quand, après une narration légendaire prolongée, il se rappelle lui-même à la bonne voie, comme si son en-

[1] *Nem.* I, 31 (45).

Digitized by Google

thousiasme l'en avait trop détourné, ou lorsqu'il relie une histoire de ce genre à quelque locution proverbiale. C'est ainsi qu'il rattache par exemple à l'expression symbolique : « Ni par terre, ni par mer tu ne saurais trouver le chemin des Hyperboréens, » le récit du voyage de Persée chez ce peuple fabuleux[1]. Cependant, en y regardant de plus près, on trouve, même dans ces cas, que le mythe fait partie du sujet ; et on y reconnaît cette habitude, particulière aux poëtes et prosateurs grecs, de cacher leurs intentions et de prétendre, avec une sorte d'ironie d'artiste, s'abandonner au hasard, tandis qu'ils agissent avec une parfaite conscience de leur plan. Ainsi Platon lui-même feint souvent de supposer que le dialogue a pris une fausse route, quand le plan de la discussion rendait cependant indispensable une préparation du genre de son apparente digression. En d'autres endroits, Pindare rappelle lui-même qu'il faut de l'intelligence et de la réflexion pour découvrir le sens caché de ces épisodes mythiques. C'est ainsi qu'après une peinture des îles bienheureuses et des héros qui y sont parvenus, il continue : « J'ai dans mon carquois sous le bras bien des traits rapides dont les intelligents perçoivent le son ; mais tous ils ont besoin d'interprètes[2]. » Après l'histoire d'Ixion qu'il raconte dans un poëme adressé à Hiéron, il ajoute tout à coup : « Mais il faut que je me garde de tomber dans la violence mordante des calom-

[1] *Pyth.* X, 29 (46).
[2] *Ol.* II, 91 (150).

Digitized by Google

niateurs. Car j'ai vu, bien qu'éloigné dans le temps, l'atrabilaire Archiloque qui ne se plaisait que dans une colère injurieuse, vivre presque toujours dans le besoin et dans le chagrin [1]. » On ne comprendrait absolument pas comment le poëte est amené à exprimer cette inquiétude en cet endroit, si l'on ne se rappelait les avertissements que l'histoire d'Ixion renferme pour l'avare Hiéron.

Le rapport de ces récits mythiques avec le vrai thème du poëme peut être double, extérieur ou intérieur, historique ou idéal. Dans le premier cas, il est fourni par les héros qui sont à la tête de la famille ou de l'État auxquels appartiennent, soit le vainqueur, soit les fondateurs des jeux, dans lesquels il a remporté le prix. Il n'y a pas une des nombreuses odes de Pindare, composées pour des combattants d'Égine, où il ne vante la famille héroïque des Éacides. « C'est pour moi, dit-il, une loi irrévocable, de verser de la gloire sur vous, ô Éacides, toutes les fois que je m'adresse à cette île [2]. » Dans le second cas, le poëte raconte des événements de l'âge héroïque qui ont de la ressemblance avec les circonstances de la vie ou les efforts du vainqueur, ou bien qui renferment des leçons et des avertissements dont le vainqueur a besoin. Quelquefois aussi il fait ressortir deux personnages du mythe, dont l'un est, pour ainsi dire, le portrait du vainqueur dans ses nobles aspirations, l'autre dans ses efforts blâmables, de sorte

[1] *Pyth.* II, 54 (100). E. M.
[2] *Isthm.* V, 19 (27).

Digitized by Google

qu'il lui présente l'un comme un éloge destiné à l'encourager l'autre comme une sorte d'exhortation[1].

La plupart du temps, Pindare réussit à fondre ce double rapport. Les héros de la famille paraissent à ses yeux, tenir également au vainqueur par l'hérédité et par le génie et le caractère. Leur force, leur habileté extraordinaires se perpétuent encore chez les descendants : la même complication particulière de destinées accompagne toute la race jusqu'au temps présent[2], et les égarements même des héros antiques reparaissent dans les petits-fils[3]. Il ne faut pas oublier qu'à l'époque de Pindare, les Grecs, par une foi réelle et vivante, considéraient encore le monde héroïque comme étroitement lié au temps où ils vivaient. C'est dans l'antiquité que l'on cherchait la cause des événements historiques : on justifiait des conquêtes, des établissements dans les pays des barbares par des entreprises analogues des héros ; la guerre médique ne semblait qu'un acte de ce même grand drame, dont l'expédition des Argonautes et la guerre de Troie avaient été les premières parties. On se représentait en même temps le passé des mythes, tel qu'il était consacré par la foi, comme de beaucoup plus sublime, comme éclairé par une splendeur, dont on était content de reconnaître un faible reflet dans le temps présent. C'est sur cette manière de voir qu'est fondée la

[1] *Olymp*. I. Pélops et Tantale.

[2] Comme le sort des antiques Cadméens dans Théron, *Ol*. II.

[3] Comme les actions précipitées (ἀμπλακίαι) des héros rhodiens à propos de Diogène, *Ol*. VII.

Digitized by Google

partie historique et politique de la tragédie, surtout dans Eschyle: tout le plan de l'œuvre historique d'Hérodote y a sa base; mais elle paraît avec le plus d'évidence dans les mythes abondants que Pindare fait servir au plan et au but de la poésie lyrique. Il va de soi que cette façon lyrique de traiter les mythes est complétement différente de celle que l'on rencontre dans la poésie épique. Tandis que dans cette dernière le récit intéresse par lui-même et qu'il est développé avec le même amour dans toutes ses parties, il sert, dans la poésie lyrique, une pensée déterminée, qui est même expressément prononcée au milieu ou à la fin : et le poëte ne fait ressortir vivement et fortement que les traits qui contribuent à développer cette pensée. Ainsi même la narration mythique la plus prolongée de Pindare, la description en vingt-quatre strophes de l'expédition des Argonautes, dans le poëme pythique qu'il adresse au roi de Cyrène, Arcésilaos, est très-éloignée du développement pondéré de l'épopée. Toute sa composition est calculée à mettre en relief l'origine argonautique de la famille royale de Cyrène : et si elle s'arrête plus longuement aux rapports de Jason et de Pélias, du noble exilé et du tyran jaloux, c'est uniquement parce qu'ils renferment de sévères avertissements pour Arcésilaos dans ses rapports, déjà indiqués, avec Damophile.

Déjà ce mélange de sentences profondes et de légendes significatives s'oppose à ce que l'on suive partout et facilement le poëte : que dire de la composition des

Digitized by Google

poëmes? de ces plans, pareils à des labyrinthes, où le lecteur, croyant à tout moment avoir trouvé le fil qui lui donnera l'intelligence de l'œuvre, voit à tout moment l'issue fermée devant lui? Pindare, quand il commence son poëme, est tout rempli de l'idée sublime qu'il s'est faite de la glorieuse destinée du vainqueur, il se sent pour ainsi dire assiégé par l'affluence et la multitude des images et des pensées qui en découlent. Il n'essaye pas d'exprimer directement son idée principale, ce qui d'ailleurs serait peu poétique, il déroule au contraire les unes après les autres et séparément, mais sans jamais perdre de vue l'ensemble, les différentes séries de pensées qui en naissent. Aussi, après avoir poursuivi pendant quelque temps un ordre de pensées, en leur donnant soit la forme sententieuse, soit celle de la légende, il s'arrête soudain, bien qu'il ne soit pas arrivé encore au point où l'application de l'idée au vainqueur serait suffisamment évidente pour le lecteur; il prend un autre fil qu'il laissera peut-être tomber également peu d'instants après pour en commencer un troisième : et, d'habitude, ce n'est qu'à la fin qu'il rassemble tous ces fils divers et qu'il en tresse comme un ensemble dans lequel l'idée principale du poëme entier ressort avec plus de clarté.

En enlaçant avec tant de science les divers ordres de sa pensée, Pindare empêche que ses poëmes ne se divisent en parties isolées, indépendantes les unes des autres et qui se suffiraient à elles-mêmes, il parvient en même temps à tenir constamment tendue la curiosité du lecteur, qui ne s'aperçoit qu'à la fin du but où visaient tous ces

Digitized by Google

ordres d'idées. Ainsi dans le poëme sur la victoire pythique, remportée par Hiéron en sa qualité d'Etnéen, de citoyen de la ville d'Etna, qu'il avait fondée, l'idée totale et fondamentale est celle de la tranquillité et de la sérénité à laquelle Hiéron peut s'abandonner désormais, après tant d'actions glorieuses, et à laquelle la musique surtout et la poésie doivent disposer son âme[1]. Pindare, plein de cette idée, commence aussitôt par une peinture de la vie bienheureuse des dieux de l'Olympe que la musique réjouit, calme et remplit de béatitude, tandis qu'elle augmente les tourments de l'ennemi des dieux, de Typhon, qui gît enchaîné sous l'Etna. De là le poëte passe par une transition rapide à la nouvelle cité qui porte le nom de la montagne au pied de laquelle elle est située : il vante les heureux auspices sous lesquels elle a été fondée, et célèbre Hiéron pour les grands exploits guerriers qu'il a accomplis, et à cause de la sage constitution qu'il a donnée à la nouvelle ville, à laquelle le poëte souhaite la paix intérieure et extérieure. En suivant le poëme jusque-là, on ne comprend pas encore quel rapport il peut y avoir entre cet éloge de la musique et ces souvenirs des hauts faits d'Hiéron et de sa politique. Mais alors Pindare s'adresse au vainqueur avec de sages sentences dont le but principal est de l'inviter à se dégager de toutes passions mesquines, de jouir du beau et d'avoir soin que les chanteurs transmettent de lui à la postérité une bonne renommée.

[1] *Pyth.* I.

Digitized by Google

Les principes de l'art de Pindare que nous venons de développer et qui peuvent se démontrer dans tous ses épinicies sont cependant très-compatibles avec la variété, réellement extraordinaire, dans la composition et l'expression que nous avons déjà indiquée comme un des avantages principaux du genre. Chaque épinicion de Pindare, en effet, a son ton particulier qui repose sur le mouvement de la pensée et, ce qui en résulte, sur le choix de l'expression. Les différences principales sont intimement liées au choix des rhythmes qui, de leur côté, sont motivés par le mode. Sous ce rapport, les épinicies de Pindare se divisent en doriens, éoliens, lydiens, trois catégories qui se distinguent très-facilement, quoique chacune d'elles admette des variétés infinies. Car au point de vue métrique également, chaque poëme de Pindare est une création particulière et individuelle, et on n'en trouverait pas deux qui fussent composés absolument d'après le même plan. Dans les odes doriennes nous trouvons les mêmes formes métriques qui régnaient déjà dans la poésie chorale de Stésichore, c'est-à-dire des suites de dactyles et des dipodies trochaïques[1] qui se rapprochent le plus de la majesté de l'hexamètre. Aussi la marche de ces odes est-elle géné-

[1] On peut voir dans les écrivains anciens qui ont traité de la musique comment on ramenait ces dipodies trochaïques avec les lignes dactyliques à un rhythme ou tact. On y apprend que la dipodie trochaïque en tant que pied rhythmique avait pour arsis le premier trochée, pour thésis le second, si bien qu'en mesurant les syllabes d'une façon plus brève, elle pouvait être assimilée au dactyle.

Digitized by Google

ralement calme, pleine de dignité : les narrations mythiques y sont plus amplement développées, les pensées se rattachent tout entières au sujet et sont libres de toute passion personnelle. En général elles expriment des idées qui élèvent et calment, l'expression se renferme dans les limites du langage épique, allié à un dorisme modéré, et prend ainsi une couleur aussi brillante que majestueuse.

Les odes éoliennes se rattachent par leur rhythme à la poésie des Lesbiens, dans laquelle dominaient des mesures plus légères, dactyliques, trochaïques et logaédiques. Seulement ces rhythmes, développés et adaptés à la poésie chorale, acquièrent une variété bien plus grande, et souvent aussi beaucoup plus de volubilité et de vivacité. L'esprit du poëte lui-même affecte également des allures plus vives : les pensées vont et viennent avec plus de rapidité; le poëte s'avertit lui-même de ne pas poursuivre plus loin des narrations déjà commencées et qu'il considère comme profanes ou présomptueuses[1] : en général, il y donne une place bien plus grande à ses sentiments personnels. Même dans celles des sentences qui s'adressent au vainqueur, règne un ton presque enjoué qui ne dédaigne pas même des tours plaisants[2]. Le poëte y mêle ses propres rapports avec le vainqueur et avec ses rivaux artistiques, vante sa propre manière, dispute avec les autres, les réfute[3]. Mais précisé-

[1] *Ol.* I, 52 (82), IX, 35.
[2] *Ol.* IV, 26 (40); *Pyth.* II, 72 (131).
[3] *Ol.* II, 96 (155); IX, 107 (151); *Pyth.* II, 78 (145).

Digitized by Google

ment parce qu'il y a tant de mouvement dans ces poëmes éoliens, ils se ressemblent beaucoup moins entre eux que les poëmes doriens. La première olympique, par exemple, avec ses images sereines et brillantes, a un ton tout différent de celui de la seconde, où s'exhale une noble mélancolie, ou de la neuvième, où retentit partout une confiance et une assurance fières et joyeuses. La langue est également plus hardie dans cette catégorie d'épinicies, plus difficile dans les liaisons de syntaxe, distinguée aussi par des formes dialectiques plus rares.

Dans les odes lydiennes enfin, qui sont les moins nombreuses, la mesure est presque toujours trochaïque: un ton poétique excessivement doux et suave répond à la douceur et à la suavité de leur caractère. C'est en ce genre que Pindare a aimé à composer les chants destinés à être chantés dans les processions, au sanctuaire, ou devant des autels, et ils contiennent en général d'humbles prières à la divinité de continuer ses faveurs et ses bénédictions.

CHAPITRE XVI

LA POÉSIE THÉOLOGIQUE.

Nous avons suivi le développement de la poésie grecque depuis Homère jusqu'à Pindare ; nous en avons

Digitized by Google

observé les transformations successives depuis la naissance presque spontanée du chant épique jusqu'à la composition savante et achevée du lyrisme choral. Nous devons nous estimer heureux de posséder dans des œuvres complètes les deux points extrêmes de cette suite de développements, Homère et Pindare. Quant aux degrés intermédiaires, il est plus facile de s'en faire une idée d'après des fragments isolés et des jugements d'autres écrivains. Entre Homère et Pindare s'étend une grande période dans l'histoire du génie grec : il semble que le premier de ces poëtes appartienne à tout un autre âge que le second. S'il fallait indiquer en peu de mots le point capital, nous dirions que l'on trouve dans Homère cette jeunesse de l'esprit humain qui vit encore entièrement dans l'intuition et dans l'imagination, dont la jouissance principale consiste à se représenter d'une manière vivante des figures, des actions, des événements, sans se soucier beaucoup des causes et des effets ; cette jeunesse qui porte bien en elle, au fond intime du cœur, une mesure des actions, des règles morales du jugement, mais qui ne s'en rend guère compte, parce que les regards, dirigés presque exclusivement sur le dehors, ne cherchent pas encore à pénétrer la vie intérieure. Dans Pindare l'esprit grec apparaît infiniment plus mûr et plus grave. Quel que soit l'amour avec lequel il embrasse la belle et brillante apparence des choses, quelque sublimes que soient les figures de héros antiques et d'athlètes contemporains qu'il dessine, sa tendance principale est cependant de

Digitized by Google

trouver dans son for intérieur la mesure d'après laquelle il jugera toutes les choses; en d'autres termes, il cherche les lois de l'ordre moral et quand il a parfaitement et nettement conscience de ces lois, il les applique même rétrospectivement à la critique sévère de ces belles figures pleines de vie que l'imagination de l'âge précédent avait créées. La poésie de Pindare a trop de vérité intime, elle est trop la pleine expression du sentiment personnel, pour qu'elle essaye de cacher cette contradiction avec la poésie ancienne, comme le fit plus tard la poésie savante. Il croit que la renommée d'Ulysse, grâce au mélodieux Homère, est devenue plus grande que ses malheurs réels, parce qu'il y a quelque chose de vénérable dans les mensonges et l'invention ailée d'Homère[1]. Souvent il rejette les récits des poëtes d'autrefois, parce qu'ils ne s'accordent pas avec les idées plus pures qu'il se fait lui-même de la toute-puissance des dieux et de leur sainteté morale[2]. Mais c'est surtout dans la peinture du sort des trépassés qu'il s'éloigne d'Homère. On sait que, d'après le récit de l'Odyssée, ceux-ci menaient tous ensemble, sans en excepter les plus illustres des héros, une vie vaine comme celle des songes, dans les enfers, dans cet Aïdès où, semblables à des spectres, ils continuent leur activité terrestre sans en avoir ni l'intelligence ni la volonté. Pindare, tout au contraire, dans le sublime poëme de consolation qu'il

[1] *Ném.* VII, 20 (29).
[2] V. p. e. *Ol.* I, 52 (82); IX, 38 (54).

Digitized by Google

adresse à Théron[1], exprime la conviction intime que tous les crimes, commis dans ce monde, trouvent un juge sévère dans les enfers, et qu'une vie bienheureuse, sous un soleil éternel, sans souci de l'existence, échoit en partage aux bons. « Mais ceux qui ont réussi dans une vie trois fois répétée sur terre et dans les enfers, à tenir leur âme parfaitement pure de tout mal, ceux-là suivent la route de Zeus vers le palais de Kronos, où les îles des bienheureux sont rafraîchies par les souffles de l'Océan, et où brillent des fleurs d'or[2]. » On voit qu'ici les îles des bienheureux apparaissent comme la récompense de la vertu la plus pure, tandis que, chez Homère, il n'y a que quelques favoris des dieux, tels que Ménélas, parce qu'il a une fille de Zeus pour épouse, qui arrivent aux champs élyséens près de l'Océan. C'est dans les chants de deuil ou thrènes que Pindare a développé d'une manière plus explicite encore ses idées sur l'immortalité, sur la vie sereine des bienheureux à la lumière d'un soleil éternel, dans des bois parfumés, entre des jeux, des fêtes et des sacrifices, sur les tourments enfin des réprouvés dans la vie éternelle. Le poëte y explique particulièrement cette vie alternative sur la terre et dans les enfers, par laquelle des esprits nobles s'élèvent de plus en plus haut. « Ceux, dit-il[3], que Proserpine

[1] *Ol.* II, 57 (105) et suiv.

[2] C'est-à-dire le chemin que suit Zeus lui-même quand il va voir son père Kronos, autrefois détrôné par lui, mais réconcilié maintenant et souverain des âmes bienheureuses, pour le consulter sur les destinées du monde.

[3] *Thren. Fragm.*, 4; Böckh.

Digitized by Google

délivre de l'antique péché, elle en renvoie les âmes après neuf années au soleil terrestre. D'eux naissent des rois illustres et des hommes puissants par la force et grands par la sagesse, qui, parmi les hommes de la postérité, sont nommés des héros sacrés[1]. »

On voit bien qu'entre Homère et Pindare il s'est opéré une métamorphose dans les idées qui n'a pu se produire subitement, et qui est le résultat de l'action de nombreux sages et de poëtes inspirés. Toute poésie religieuse des Grecs, qui s'occupe de la mort et de la vie future, remonte aux divinités qui habitaient les sombres profondeurs du sein de la terre, et que l'on croyait presque étrangères à la vie sociale et politique de l'humanité sur cette terre. Ces divinités forment un groupe à part, séparé de celui des dieux olympiens; on les comprend sous le nom de *dieux chthoniques*[2]. C'est au culte de ces divinités seules que se rattachaient les mystères des Grecs. C'est dans la croyance à ces dieux que l'espérance de l'immortalité trouva le premier point d'appui d'où elle pût s'élever avec une hardiesse croissante, comme nous le voyons par les traits primitifs du mythe de Perséphone, fille de Démèter. Tous les ans, en automne, Perséphone est arrachée du

[1] Pour bien comprendre il faut se rappeler que d'après l'antique droit d'expiation on observait souvent un espace de huit ans pendant lesquels l'assassin devait vivre fugitif ou serf, avant qu'il pût être délivré de la malédiction.

[2] V. ch. II sur cette distinction, point capital pour toute la mythologie si compliquée des Grecs.

Digitized by Google

monde de la lumière pour être conduite dans le sombre empire du souverain invisible du monde des ombres (Ἀΐδης); mais embellie et rajeunie, elle retourne sur terre tous les printemps dans les bras de sa mère. C'est ainsi que se représentaient les Grecs anciens le dépérissement et l'efflorescence de la vie végétative dans le changement des saisons. Mais le sort de la nature était aussi à leurs yeux le sort des hommes : autrement Perséphone n'eût jamais été que la semence végétale, confiée à la terre, et non la souveraine de tous les trépassés. Or, si la divinité de la nature morte était en même temps la souveraine des trépassés, il semblait nature d'en conclure, et on dut en conclure de bonne heure, que le retour de Perséphone à la lumière signifiait aussi pour l'homme un renouvellement de vie, une palingénésie. Voilà pourquoi les mystères de Démèter, qui se célébraient surtout à Éleusis, et qui, de bonne heure, acquirent une grande renommée parmi tous les Grecs, offraient, plus que tous les autres, des espérances consolantes et bienfaitrices au sujet de la mort et de l'état futur. « Heureux, dit Pindare, en parlant de ces mystères, heureux celui qui les a vus et qui descend ensuite dans la terre. Il connaît la fin de la vie et il connaît le commencement donné par Dieu[1]. » Tous les esprits les plus distingués de l'antiquité qui mentionnent les fêtes d'Éleusis partagent ces sentiments de Pindare.

Cependant les mystères d'Éleusis, pas plus que d'au-

[1] *Thren. Fragm.*, 8; Böckh.

Digitized by Google

tres institutions fixes de ce genre, n'ont exercé d'influence sur la littérature de la nation, parce que les hymnes qu'on y chantait et les prières qu'on y récitait n'étaient point destinés à un public autre que celui qui était présent, et ne s'appliquaient qu'à un moment déterminé dans la fête que l'on doit se figurer d'une ordonnance imposante et artistique. Toutefois, une autre compagnie qui servait, il est vrai, un culte mystérieux, mais qui n'était pas attachée à un établissement particulier de ce culte, a exprimé sa tendance d'esprit en dehors du cercle des initiés, et l'a déposée dans des momonuments littéraires. Cette association fut celle des *Orphiques*, nom par lequel on entendait des sociétés d'hommes qui se consacraient au culte de Bacchus, sous l'invocation de l'antique chanteur des mystères, Orphée, et qui cherchaient dans cette religion la satisfaction d'un besoin intime de consolation et d'édification. Le Dionysos auquel se rattachaient ces usages orphiques et bachiques[1] était ce dieu chthonique, ce Dionysos Zagreus, étroitement lié à Démèter et Cora, qui ne représentait pas seulement la suprême volupté et la joie extrême, mais encore cette mélancolie et cette émotion profondes que cause la misère de la vie humaine.

Les légendes et les poésies orphiques se rapportaient pour la plupart à ce Dionysos, qu'en sa qualité de dieu souterrain on identifiait avec Hadès, — doctrine que le philosophe Héraclite donne comme l'opinion d'une secte

[1] Τὰ Ὀρφικὰ καλεόμενα κα Βακχικα. Hérod. II, 81.

particulière[1], — et sur lequel les Orphiques fondaient leurs espérances dans la purification et la béatification finales des âmes. Mais leur manière de célébrer ce culte était fort différente du service ordinaire de Bacchus dans le peuple. La vie bachique des Orphiques (βακχεύειν) ne consistait pas en joie immodérée et folle démence, mais dans une tendance ascétique à la pureté immaculée de la vie extérieure[2]. Après avoir pris part une fois au repas mystique, composé de la viande crue de la victime, le taureau de Dionysos que l'on déchirait (ὠμοφάγια), les Orphiques ne prenaient plus aucune nourriture animale. Ils portaient des vêtements de toile blanche, comme des prêtres orientaux ou égyptiens, dont d'ailleurs bien des détails du rituel extérieur du service orphique pourraient bien avoir été empruntés, ainsi que le remarque Hérodote.

Il est difficile de dire quand l'association orphique se forma en Grèce, et quand on commença à composer des hymnes et d'autres chants religieux dans le sens indiqué. L'origine de ces opinions sur la mort, plus élevées et plus consolantes que celles d'Homère, remonte jusqu'à la poésie hésiodique. Au moins dans les Œuvres et les Jours, tous les héros sont-ils déjà rassemblés par Zeus dans les îles bienheureuses de l'Océan. Et même, d'après un vers que les critiques, il est vrai, n'ont pas reconnu

[1] Dans Clém. Alex. *Protr*, p. 30. Pott. (*Fragm.* 70, dans Schleiermacher.)

[2] V. sur ce point et sur plusieurs autres touchés dans le texte, Lobeck, *Aglaophamus*, 244.

Digitized by Google

pour authentique, Kronos avait déjà eu le gouvernement de ces îles[1]. Il y a là une grande transformation d'opinions. On ne souffrait plus d'imaginer des êtres divins, comme les Olympiens et les Titans, en lutte éternelle, inconciliable, les uns jouissant seuls, dans un froid égoïsme, de la béatitude, les autres abandonnés à toutes les horreurs du Tartare : une disposition plus clémente de l'âme exigeait un empire de paix après la guerre des dynasties divines. De là cette croyance que Pindare professe également, et d'après laquelle Zeus aurait délié les chaînes des Titans[2], tandis que son père Kronos, le dieu de l'âge d'or, réconcilié avec son fils, continue de gouverner dans les îles de l'Océan, les aïeux bienheureux. Dans des poésies orphiques, Zeus appelle à son secours Kronos, délivré des chaînes, pour achever la création du monde et pour lui donner toute sa bonté et toute son utilité. On retrouve une tendance analogue vers des notions plus élevées et plus tranquillisantes dans d'autres poëtes épiques, postérieurs à Homère. Eugammon, l'auteur de la *Télégonie*[3], emprunta, dit-on, au chanteur des mystères, Musée, la partie de son poëme qui traitait de la Thesprotie, pays où florissait particulièrement le culte des dieux de la mort. Dans l'*Alcméonide*, qui célèbre Alcméon, le fils

[1] D'après le vers 169 : τηλοῦ ἀπ' ἀθανάτων· τοῖσιν Κρόνος ἐμβασιλεύει (v. sur cette leçon l'édition de Göttling) qui ne se trouve pas dans tous les manuscrits.

[2] Ζεὺς ἔλυσε Τιτᾶνας.

[3] V. plus haut. Ch. VI.

d'Amphiaraüs, se trouvait une invocation de Zagreus, comme du plus grand de tous les dieux[1]. Le poëte entendait par là le dieu des enfers, mais pris dans un sens beaucoup plus élevé que celui de l'Hadès ordinaire. Un autre poëme de cette époque, la *Minyade*, contenait une description détaillée des Enfers : et on peut se faire une idée de l'esprit dans lequel elle était conçue, d'après le fait que, entre autres poëtes, un Orphique du nom de Cercops, et Orphée lui-même sont cités comme auteurs de cette partie du poëme qui a le nom particulier de *la Descente aux Enfers*[2].

Lorsque parurent en Grèce les premiers philosophes, il devait déjà avoir existé une poésie qui, sous des formes mythiques, avait répandu d'autres notions que celles d'Homère, sur l'origine du monde et la destinée des âmes. L'aspiration à la connaissance des choses divines et humaines se dégage lentement chez les Grecs et péniblement de l'enveloppe dont l'entourent l'enthousiasme sacerdotal et le délire religieux. Pendant longtemps elle ne tend qu'à spiritualiser et à mieux approfondir la mythologie traditionnelle, avant de s'engager dans les voies de la spéculation philosophique proprement dite. C'est ainsi qu'à l'époque des sept sages nous rencontrons plusieurs de ces hommes qui, incités principalement par des idées et des rites du culte d'A-

[1] Πότνια Γῆ, Ζαγρεῦ τε θεῶν πανυπέρτατε πάντων. *Etymol. Gudianum*, au mot Ζαγρεύς.

[2] Ἡ ἐς Αΐδου κατάβασις. (Des opinions opposées ont été soutenues par Welcker, l. c. p. 423. E. M.)

Digitized by Google

pollon, réussissent par une vie de sainteté immaculée et par des crises extatiques, à répandre autour de leurs personnes un éclat presque miraculeux qui nous empêche encore aujourd'hui de pénétrer jusqu'au fond de leur nature. Tel est le Crétois Épiménide, contemporain plus âgé de Solon, appelé à Athènes en qualité de prêtre expiateur pour délivrer la ville de la malédiction que faisait peser sur elle le crime de Cylon (vers ol. 46e, 612). Personnage complexe, moitié thaumaturge, moitié philosophe, il se fait nourrir par les nymphes, et son âme quitte le corps aussi souvent et pendant aussi longtemps qu'il lui plaît. A côté de ce caractère sacré et merveilleux cependant, il y a déjà là, s'il faut en croire Platon, et d'autres anciens, un esprit dont la méditation et la réflexion enthousiastes, il est vrai, et divinatoires essayent de pénétrer les mystères divins[1].

Plus étrange encore que lui, un autre prêtre expiateur, Abaris, s'entoure, une génération après Épiménide, de cérémonies de purifications et de chants sacrés, et, pour mieux autoriser sa mission, se donne pour Hyperboréen. Pour prouver qu'il était réellement issu de ce peuple qu'Apollon aimait plus que tout autre et au milieu duquel il apparaissait visible, il portait avec lui une flèche que le dieu lui avait donnée dans le pays des Hyper-

[1] Il est difficile de contester que les poëmes à lui attribués, tels qu'oracles, chants expiatoires, la naissance des Curètes et des Corybantes, lui appartiennent réellement. Damascius, *de Princip.*, p. 383, lui attribue, d'après Eudème, une cosmogonie où l'œuf du monde joue, comme chez les Orphiques, un rôle important.

Digitized by Google

boréens[1]. Aristée de Proconnèse, sur la Propontide, suit la marche opposée ; inspiré par Apollon, il part pour le septentrion lointain à la recherche du peuple favori du dieu. C'est ce voyage miraculeux qu'il racontait dans l'*Arimaspea*, qu'Hérodote et même des Grecs postérieurs à Hérodote, eurent encore sous les yeux. Ce poëme paraît avoir été un assemblage de notes ethnographiques et de vagues notions sur les peuples du Nord d'une part, d'idées et de rêveries de l'autre qui se rattachaient au culte d'Apollon. Le poëte était cependant assez modeste pour ne prétendre avoir pénétré que jusqu'aux Issédoniens, au nord des Scythes, et pour donner comme de simples bruits qu'il a recueillis, les contes fabuleux des Arimaspes à l'œil unique, des griffons qui gardent l'or des montagnes, enfin des Hyperboréens bienheureux au delà des monts du septentrion. Cet Aristée est également un personnage tout à fait légendaire; sous forme de corbeau, il accompagne Apollon à la fondation de Métaponte et reparaît dans cette ville de la Grande-Grèce plusieurs siècles plus tard, c'est-à-dire à l'époque de son existence réelle, vers le temps de Pythagore. Phérécyde, lui aussi, de l'île de Syros, un des chefs de l'école ionienne, se rattache jusqu'à un

[1] C'est là la forme ancienne de la légende, dans Hérodote, IV, 36, l'orateur Lycurgue et autres. D'après le récit postérieur qui appartient à Héraclide de Pont, Abaris fut porté lui-même à travers les airs et autour de la terre par la flèche miraculeuse. — D'Abaris aussi on avait des chants expiatoires, des oracles, même une prétendue épopée : l'arrivée d'Apollon chez les Hyperboréens.

Digitized by Google

certain point à ces sages au caractère sacerdotal et enthousiaste, en revêtant encore d'une forme toute mythique ses idées et ses divinations sur la nature des choses et leurs causes intimes. Nous avons de lui des fragments d'une Théogonie qui ont un caractère étrange et offrent beaucoup plus d'analogie avec les poésies orphiques qu'avec Hésiode[1]. Il est évident qu'à cette époque, l'esprit de la poésie théologique s'était déjà complétement transformé et que les idées orphiques avaient déjà cours.

Il est impossible cependant de prouver l'existence d'aucune œuvre littéraire de ces Orphiques avant Phérécyde, sans doute par la raison que les hymnes et les chants religieux qu'ils composaient n'étaient destinés qu'à ces confréries de mystères et formaient un ensemble avec les cérémonies qu'elles observaient. Une littérature orphique étendue ne naît que vers le temps des guerres médiques, après que les restes de l'ordre pythagoricien de la Grande-Grèce se furent rattachés aux associations orphiques. La philosophie de Pythagore par elle-même, n'avait rien de commun avec le caractère des mystères orphiques : l'éducation, la vie, toute la culture à laquelle aspirait l'ordre des Pythagoriciens dans

[1] Sturz, *de Pherecyde*, p. 40, sqq. Le mélange d'êtres divins (θεοκρασία), le dieu Ophionée, l'unité de Zeus et d'Éros et plusieurs autres idées de la Théogonie de Phérécyde se trouvent aussi dans des poésies orphiques. La Cosmogonie d'Acusilaos (Damascius, p. 313, d'après Eudème) se rapproche aussi des Orphiques, quand elle cite Ether, Éros et Métis comme enfants d'Érèbe et de Nyx (la nuit). Cf. plus bas.

Digitized by Google

l'Italie méridionale, ne ressemblaient pas davantage à la vie et aux mœurs des Orphiques. Tandis que chez ceux-ci le culte de Dionysos était le centre de leurs rèveries religieuses et le point de départ de toutes leurs spéculations sur la destinée de l'univers et de l'homme, on ne rencontre aucune trace d'une pareille autorité du culte de Bacchus dans les villes de l'alliance pythagoricienne. C'est au contraire Apollon et les Muses qui sont les divinités favorites de ces sages, ce qui s'accorde parfaitement d'ailleurs avec l'ordonnance de leur vie et avec leur activité politique. Cette fusion n'a évidemment eu lieu que lorsque, après la destruction de Sybaris, l'alliance pythagoricienne dans la Grande-Grèce fut surprise par le parti populaire hostile, dispersée et persécutée avec une fureur sauvage (vers ol. 69me, 1. 504 av. J. C.). Dans ces circonstances, il semble fort naturel que bien des Pythagoriciens, avec leur penchant prononcé pour les sociétés fermées, aient cherché un point d'appui dans ces conventicles des Orphiques, consacrés par la religion. A cette époque appartiennent plusieurs hommes qu'on appelle Pythagoriciens et qui étaient connus comme auteurs de poëmes orphiques. Tel fut ce Cercops à qui l'on attribuait le grand poëme des *Traditions sacrées* (Ἱεροὶ λόγοι), toute une théologie orphique en vingt-quatre rhapsodies qui est sans doute l'œuvre de plusieurs, parmi lesquels on cite un certain Diognète. Brontinos, également Pythagoricien, est cité comme auteur d'un poëme orphique *sur la nature* (φυσικά), et de *le Manteau et le Filet* (πέπλος καὶ δί-

Digitized by Google

κτυον), images par lesquelles les Orphiques symbolisaient la création. Arignote qu'on donne pour une élève et même pour une fille de Pythagore, aurait composé un poëme intitulé *les Bachiques* (Βακχικά). D'autres poëtes orphiques sont Persinos de Milet, Timoclès de Syracuse, Zopyros d'Héraclée ou de Tarente. Nous connaissons davantage Onomacrite, qui n'était cependant point intimement lié avec les Pythagoriciens, puisque dès avant la destruction de leur alliance, il vivait en grande considération auprès de Pisistrate et de ses fils. C'est lui qui recueille pour ces bibliophiles les oracles de Musée, et en ce travail, le poëte Lasos l'avait, d'après Hérodote, surpris en flagrant délit de falsification. Il composait des chants pour des cérémonies bachiques, et y introduisit les Titans dans le cycle mythique de Dionysos, en leur attribuant le meurtre du jeune dieu[1]. On voit combien cette mythologie orphique s'éloignait de la Théogonie d'Hésiode. Au temps de Platon, on possédait, grâce à ces poëtes, une collection nombreuse de chants sous le nom d'Orphée et de Musée, que l'on récitait à la manière des rhapsodes dans les jeux publics, absolument comme les épopées d'Homère et d'Hésiode[2]. A cette époque les Orphéotélestes, sorte de mystagogues marrons et mauvaise superfétation des Orphiques, montraient aussi toute une collection de livres d'Orphée et de Musée sur lesquels ils fondaient leurs prophéties

[1] Tel est le sens du passage important de Pausanias, VIII, 73. 5.
[2] Platon, *Ion.*, p. 536. B.

Digitized by Google

quand ils venaient frapper à la porte des riches en promettant de leur procurer, au moyen de sacrifices et de chants expiatoires, absolution de tous les péchés, même de ceux des aïeux [1].

Quant au contenu de cette poésie orphique, il est difficile de toujours bien séparer les notices que nous en possédons d'avec les inventions orphiques postérieures des temps de décadence du paganisme. D'un autre côté, une explication détaillée nous obligerait à entrer dans le détail de la mythologie ancienne et de l'histoire religieuse ; nous ne ferons donc ressortir que quelques points principaux, qui trahissent l'esprit et le plan de ces compositions en général. Nous les puisons pour la plupart dans la cosmogonie orphique que les écrivains postérieurs qualifient de *l'ordinaire* (ἡ συνήθης) (car il y en avait aussi d'autres plus étranges encore et plus bizarres) et qui formait probablement une partie du grand ouvrage des *Traditions sacrées*.

Dès le début se trahit le désir de renchérir sur la Théogonie d'Hésiode et de s'élever à des idées encore plus générales, plus encyclopédiques que le chaos hésiodique. La théogonie orphique mettait Chronos, le temps, à la tête du tout et lui attribuait une essence et une force créatrices. Chronos engendre de lui-même Chaos, et du chaos il forme, au milieu de l'éther, le brillant œuf du monde. Cet œuf du monde est une idée que les Orphiques ont de commun avec beaucoup de systè-

[1] Platon, *Republ.*, II, 364.

Digitized by Google

mes orientaux et dont on rencontre des allusions même dans les anciens mythes grecs, dans celui des Dioscures par exemple; mais ce ne sont que les Orphiques qui ont développé cette idée et lui ont donné son importance. Dans cet œuf toute la vie de l'univers se trouve encore mystérieusement enfermée; c'est de là qu'elle se développe, comme la vie d'un oiseau, du centre invisible d'un néant apparent. Cet œuf où se trouve l'abondance matérielle du chaos, est fécondé par les vents, l'éther mû; c'est alors qu'en sort Éros aux ailes d'or[1]. L'idée de cet Éros, comme être cosmogonique, a été bien plus développée par les Orphiques que par Hésiode. Ils l'appelaient aussi Métis, l'esprit du monde : le nom de Phanès ne lui fut donné que parmi les Orphiques postérieurs. Ils considéraient cet Éros-Phanès comme un être panthéistique dans lequel le monde entier se serait encore trouvé réuni dans une unité organique, comme les membres d'un corps; le ciel sa tête, la terre son pied, le soleil et la lune ses yeux, le lever et le coucher ses cornes. Un poëte orphique dit à Phanès avec autant de beauté que de profondeur : « Tes larmes sont la malheureuse race des hommes; par ton sourire tu as fait germer la race sacrée des dieux. » De cet Éros naît toute une généalogie de dieux, analogue à celle d'Hésiode; car, avec

[1] Ce trait nous le retrouvons aussi dans la parodie de la cosmogonie orphique chez Aristophane, *Oiseaux*, 694, qui explique aussi le vers orphique du Schol. d'Apollonius de Rhode III, 26.

Αὐταρ Ἔρωτα Χρονος (non Κρόνος) καὶ πνεύματα πάντ' (nominatif) ἐτέκνωσεν.

Digitized by Google

sa fille, la nuit, il engendre le ciel et la terre qui produisent à leur tour les Titans parmi lesquels Kronos et Rhea deviennent les parents de Zeus. Zeus était pour les Orphiques également le nom de la divinité qui gouverne le monde dans le temps, qui embrasse le tout par son activité infinie et toujours vigoureuse. D'après cela Zeus devait avoir pris la place d'Éros-Phanès et s'être identifié avec cet être. C'est là ce qui donna lieu à la fiction de Phanès dévoré par Zeus, fiction qui est évidemment imitée du récit hésiodique où Zeus dévore la déesse de la sagesse, Métis. Seulement Hésiode ne veut dire par là qu'une chose : c'est que Zeus sait désormais tout ce qui porte le salut ou la perte, tandis que les Orphiques reportaient ainsi sur Zeus leur idée d'une âme du monde. Aussi se plaisaient-ils à dire dans des descriptions détaillées comment Zeus était maintenant le premier et le dernier, le commencement, le milieu et la fin, homme et femme et tout en général. Toutefois, l'univers n'est pas toujours envisagé ainsi par rapport à Zeus et à Éros : les Orphiques racontaient aussi comment Zeus réunit dans une belle construction, et pour en former un seul tout, les forces qui se combattaient, c'est-à-dire qu'il rétablit par la raison et la sagesse cette unité qui était dans Phanès et qui s'était détruite par la lutte et l'inimitié.

On remarque ici que l'horizon hellénique accueille l'idée, parfaitement étrangère aux anciens poëtes grecs, d'une création de l'univers. Tandis que les Grecs du temps d'Homère et d'Hésiode considéraient le monde

Digitized by Google

comme une plante qui, animée par un intime instinct de vie, croît et se développe depuis ses racines profondes et insondables jusqu'à une forme de plus en plus délicate et belle, les Orphiques voyaient déjà dans la divinité un ouvrier qui, avec une matière donnée, entreprend et exécute d'après un plan régulier la construction du monde. Ils aimaient à se servir, pour rendre leur pensée plus facile à saisir, de l'image d'un cratère où les divers éléments se fussent trouvés mêlés dans la mesure voulue, ou d'un péplos, d'un vêtement où les fils les plus variés se fussent réunis pour former un beau tissu. Aussi rencontre-t-on les noms de cratères et de péplos comme titres de poëmes entiers de ce genre.

Une autre différence non moins importante est celle entre les idées orphiques sur la destinée du monde et celles des Grecs anciens. Les poëtes de la secte nouvelle ne s'arrêtaient point à l'état actuel du monde, encore moins se contentaient-ils de la mélancolique théorie d'Hésiode sur les âges qui se succèdent en empirant toujours; ils attendaient eux, à la fin des choses, un apaisement de toutes luttes et querelles, une paix bienheureuse, un état de béatitude absolue et de ravissement des âmes. Leurs espérances pleines de confiance se rattachaient tout entières à Dionysos, dont le culte était d'ailleurs le point de départ de tous les sentiments religieux qui leur étaient particuliers. Dionysos-Zagreus, d'après eux, était fils de Zeus qui, sous la forme d'un dragon, l'avait engendré avec sa propre fille, Cora-Perséphone, avant qu'elle fût entraînée dans le royaume

Digitized by Google

des ombres. Le jeune dieu passe par de grands périls et par toutes les terreurs de la mort, trait de tout temps essentiel de la fable de Dionysos, telle surtout qu'on la racontait dans le pays de Delphes, mais que les Orphiques les premiers, Onomacrite en particulier, transformèrent en cette légende bizarre que nous ont transmise les écrivains postérieurs. Zeus, raconte cette légende, Zeus destine Dionysos à la royauté et le place sur le trône du ciel en lui donnant pour protecteurs Apollon et les Curètes. Mais les Titans, excités par Héra jalouse, le surprennent en s'enduisant de plâtre pour se rendre méconnaissables, — usage habituel des fêtes bachiques — tandis que Dionysos, occupé de toutes sortes de jouets, surtout d'un miroir brillant, ne s'aperçoit point de leur approche. Après de longs et terribles combats, les Titans l'emportent, tuent Dionysos, et le déchirent en sept morceaux, parce qu'ils étaient eux-mêmes au nombre de sept[1]. Pallas cependant réussit à sauver le cœur palpitant[2] que Zeus avale dans une boisson pour porter ainsi de nouveau en lui et pour engendrer une seconde fois Dionysos, car le cœur était considéré par les anciens comme le véritable siége de la vie et de l'esprit. En même temps Zeus venge l'assassinat de son fils en terrassant et brûlant de ses foudres les Titans ; de leurs cendres, d'après cette légende orphique au moins, naissent les hommes dans lesquels il y a éga-

[1] Les Orphiques ajoutaient aux Titans et Titanides d'Hésiode Phorcys et Dione.

[2] Κραδίην παλλομένην — fable étymologique.

Digitized by Google

lement du Dionysos, mais du Dionysos déchiré criminellement. C'est ce dieu, déchiré et créé une seconde fois, qui est destiné à succéder dans le gouvernement à Zeus et à rétablir l'âge d'or. Mais Dionysos était en même temps pour les Orphiques le dieu dont on espérait la délivrance des âmes : car, d'après une de leurs idées, à laquelle Platon fait souvent allusion, les âmes humaines étaient, pour leur punition, jetées dans le corps comme dans une prison. Les souffrances de l'âme dans cette captivité, les phases et les degrés par lesquels elle arrive à un état supérieur, son épuration et sa transfiguration successives étaient peintes avec détail dans ces poëmes et Dionysos avec Cora (*Liber cum Libera*) y étaient représentés comme les divinités auxquelles incombe la conduite et la purification des âmes.

Voilà donc, dès la poésie de ces cinq premiers siècles de la littérature grecque, à la place de cette joie pleine de sérénité qu'inspirait la vie sensuelle, un sentiment profond de la misère de l'existence humaine et un désir enthousiaste d'un état plus heureux, non pas, il est vrai, au point de faire de cette sorte de philosophie mélancolique la disposition dominante du peuple grec ; de façon cependant à prendre profondément racine dans certaines âmes et à se rattacher à une opinion générale plus sévère et plus spiritualiste de la vie.

Pour juger cette opinion générale, tournons nos regards sur le commencement et les premiers pas que les Grecs avaient faits dans la communication prosaïque de leurs pensées pendant les derniers siècles de cette époque.

Digitized by Google

CHAPITRE XVII

ÉCRITS PHILOSOPHIQUES.

Comme le sujet de cet ouvrage n'est pas une histoire de la philosophie, mais de la littérature et de la culture intellectuelle des Grecs, nous n'avons pas à répondre, relativement aux philosophes grecs des premiers temps, aux questions qu'essayerait de résoudre un ouvrage de ce genre. La philosophie est un royaume à part de l'esprit humain, fondé sur des besoins de notre raison qui ne s'éveillent pas en tous et ne se montrent qu'à de certains moments du développement d'une civilisation. Elle se compose de pensées et d'idées qui cherchent à se combattre et à se réfuter les unes les autres, et, si parfois un artiste philosophe réussit à les mettre dans un équilibre apparent, la balance ne tarde pas à rebondir à un moment donné, et tout l'édifice s'écroule pour être reconstruit par un autre avec les mêmes pierres, mais d'après un plan tout différent. Pour bien pénétrer les idées sur la nature des choses, telles qu'elles se dégagent des fragments des philosophes anciens et des renseignements que nous possédons sur eux, pour bien saisir l'originalité de chacun des grands penseurs, ainsi que la position qu'il occupe dans l'histoire de la pensée philosophique, il faut apporter

Digitized by Google

à la fois un intérêt tout particulier pour ce monde de la pensée, et un esprit bien indépendant de tout parti pris et de tout système. Quand même on serait en droit de supposer cet intérêt chez le lecteur, ces considérations n'entreraient point dans le cadre de ce travail, qui envisage le peuple grec dans son ensemble, et n'insiste que sur ce qui a directement enrichi la vie intellectuelle de ce peuple. Or la philosophie, dans ses débuts, et longtemps après encore, est aussi éloignée de la culture générale du peuple, que la poésie y est étroitement liée. La poésie, en effet, en forme, pour ainsi dire, le centre, illustre et transfigure la vie nationale, la sphère des pensées dans laquelle la nation a grandi, la religion, le mythe, le mouvement politique, les mœurs sanctionnées par les siècles, toute l'ordonnance de la vie en un mot; elle est la fleur de l'existence historique et positive de la nation. La philosophie, tout au contraire, commence par arracher l'esprit aux opinions et aux habitudes dont il s'est nourri jusque-là, aux idées sur les dieux et l'univers, aux principes de la morale et des constitutions en vigueur. L'esprit individuel s'y place autant que possible sur ses propres pieds, et prétend à une autonomie qui souvent va jusqu'à une opposition ouverte contre les institutions réelles, à un dédain superbe pour tout ce qui est sagesse et art traditionnels. Aussi renonce-t-elle dès ses débuts à l'ornement du vers, c'est-à-dire à la forme du discours, qui jusque-là a servi à toute disposition exaltée de l'esprit voulant se communiquer à

Digitized by Google

autrui : la première elle apparaît dans la parole nue et libre de la vie ordinaire. Elle ne l'aurait certainement pas osé, si ses œuvres avaient été destinées à être récitées devant une foule assemblée aux fêtes et aux jeux. Il aurait fallu beaucoup de hardiesse pour y interrompre le fleuve rhythmique des hexamètres harmonieux par un discours simple tel qu'on pouvait l'entendre dans le commerce social de tous les jours. Mais les écrits les plus anciens des philosophes grecs n'étaient qu'une brève consignation de leurs principales pensées destinées à être communiquées au petit nombre. Rien n'empêchait ici d'employer la forme du discours ordinaire, depuis longtemps en usage pour consigner par écrit les lois, les alliances, etc[1]. En général, la prose et l'écriture sont si étroitement liées l'une à l'autre, que la poésie, on peut bien le dire, ne serait pas si longtemps restée seule à détenir la vie élevée de la nation, si l'écriture avait été répandue plus tôt parmi les Grecs. Sans doute la philosophie, elle aussi, à mesure qu'elle se développe, s'empare de la poésie pour frapper plus vivement les esprits ; et si l'on prenait les divisions à la rigueur, il aurait fallu faire suivre le chapitre sur la poésie théologique d'un chapitre sur la poésie philosophique. Mais, comme nous observons dans cet ouvrage l'ordre chronologique et le développement naturel et intime des divers phénomènes intellectuels, cette poésie philosophique ne peut trouver sa place qu'à côté de la prose et

[1] V. le chap. suivant.

Digitized by Google

comme une déviation intentionnelle, en vue de certains buts déterminés, de la forme habituelle.

Toutefois, quels que soient, depuis les premiers jours, les efforts des philosophes pour s'isoler et pénétrer d'une manière tout à fait indépendante le fond et l'essence des choses, chacun se montre cependant jusque dans ces recherches, avec son caractère propre, c'est-à-dire tel que l'a fait depuis son enfance l'influence continue de son entourage. Aussi les premiers philosophes se divisent-ils en groupes selon les races et les contrées auxquelles ils appartiennent; bien qu'on ne puisse pas encore appliquer à ce temps l'idée d'école, c'est-à-dire de transmission régulière d'une doctrine par une succession continue de maîtres et de disciples.

L'impulsion première et la plus forte part des Ioniens, celle des races grecques qui ne montrait pas seulement le plus de goût pour les nouveautés et les connaissances variées dans la vie ordinaire, mais qui apportait aussi le plus de curiosité scientifique dans l'étude de la nature et de l'univers. Aussi les recherches de ces sages Ioniens se dirigèrent-elles, dès le commencement, sur le monde extérieur et sur la nature, ce qui leur valut chez les anciens le nom de physiciens ou physiologues. Avec l'audace, propre à l'esprit inexpérimenté et ignorant des difficultés du sujet, ils posent dès l'abord les questions les plus hautes et cherchent à découvrir la cause dernière, le principe d'être des choses, quand ils n'ont encore à leur service d'autre expérience que celle de l'homme du commun, et quand

Digitized by Google

ils ne se sont pas encore débrouillés avec les éléments rudimentaires des mathématiques. Si nous sourions de la téméraire promptitude avec laquelle l'esprit de ces Ioniens passa sur tous les degrés intermédiaires pour s'essayer dès ses débuts aux problèmes derniers, on ne peut pas cependant ne pas admirer la profondeur de vues avec laquelle certains d'entre eux devinèrent la cohérence intime de phénomènes que les progrès des sciences naturelles ont seuls pu mettre à même de comprendre d'une manière scientifique. Avec cette tendance des spéculations ioniennes, il va de soi qu'ils ne prétendaient pas s'affranchir de l'expérience et procéder *a priori* : ils essayèrent plutôt de résumer, de concentrer toute expérience et toute observation dans quelques grands résultats sur la nature des choses. Aussi l'attention, une certaine finesse d'observation n'a-t-elle en aucun temps fait défaut aux Grecs pour tout ce qui se passait sous leurs yeux; mais cette nation si intelligente n'a jamais dépassé un certain point, même à l'époque où elle avait déjà rassemblé un grand trésor d'expériences : jamais elle n'est allée au delà de l'observation du phénomène donné, jamais elle n'a, comme la science moderne, tenté de faire naître des phénomènes, de procéder à des expériences par lesquelles le savant met la nature en demeure de lui répondre sur les points au sujet desquels il attend des renseignements.

Avant de passer aux différents sages de l'école ionienne, pour employer ce mot d'école dans son acception la plus vaste, on ne peut passer sous silence le nom

Digitized by Google

d'un homme qui est très-important, parce qu'il forme, pour ainsi dire, un membre intermédiaire entre les physiologues ioniens et les enthousiastes sacerdotaux, tels qu'Épiménide et Abaris. Phérécyde, originaire de l'île de Syros, une des Cyclades, est d'ailleurs le premier Grec dont nous possédions encore quelques phrases de prose, et certainement un des premiers qui confiassent leur sagesse, peu éloquente encore, à des peaux de moutons (διφθέραι), à la manière des Ioniens, qui n'avaient pas encore reçu le papyrus d'Égypte[1]. Mais cette prose n'est prose qu'en ce qu'elle a secoué les entraves des vers qu'elle ne se soucie pas d'observer dans la contemplation enthousiaste de la nature des choses, nullement parce qu'elle manifesterait ses pensées d'une façon rationnelle et simple. Au début de son livre on lisait : « Zeus et le temps (chronos) et la terre primitive (chthonios) étaient de toute éternité ; mais la terre primitive s'appelle Terre (Ghè), depuis que Zeus lui a donné l'honneur. » Plus loin il décrivait comment Zeus se métamorphosa en dieu d'amour (Eros) lorsqu'il voulut mettre une belle ordonnance dans ce monde, composé de la matière primitive, créée par Chronos et Chthonios. « Zeus forme, c'est ainsi qu'il continue, un grand et beau vêtement, sur lequel il peint la Terre et Ogénos (Océan) et les maisons d'Ogénos, et il étend le vêtement sur un chêne

[1] Hérodote V, 58. L'expression Φερεκύδεος διφθέρα a sans doute donné lieu à la fable d'après laquelle on avait enlevé sa propre peau à Phérécyde pour le punir de l'athéisme dont on accusait tous ces vieux philosophes.

Digitized by Google

ailé[1]. » Sans prétendre interpréter ces images, on peut établir comme probable que Phérécyde, par ses idées et par son style, eut une grande affinité avec les théologiens orphiques, et qu'il y a plutôt lieu de le placer parmi ceux-ci que parmi les physiologues ioniens.

Phérécyde appartient à l'époque des sept sages, dont l'un, Thalès de Milet, est en même temps le premier de la série des philosophes ioniens. Les sept sages ne sont point, nous avons déjà eu occasion de le remarquer, des penseurs solitaires auxquels leurs spéculations, incomprises du vulgaire, eussent valu la réputation de sagesse ; leur gloire, répandue dans toute la Grèce, repose uniquement sur leur activité d'hommes d'État, de conseillers du peuple dans les affaires publiques, d'hommes pratiques, en un mot. Cela s'applique aussi à Thalès, dont plus d'une anecdote constate le coup d'œil libre et pénétrant dans les affaires de l'État et dans les questions économiques. La plus importante c'est Hérodote qui la raconte. Au moment où, après la chute de Crésus, la grande puissance perse sous Cyrus menaçait les Ioniens, Thalès, déjà très-âgé, leur aurait conseillé d'établir une capitale ionienne au milieu de leur côte, à Téos, par exemple, où l'on délibérerait sur toutes les

[1] Pour la suite v. Sturz, *Commentatio de Pherecyde utroque*, dans les *Pherecydi fragmenta*, ed alt. 1825. (Cf., parmi les écrivains plus modernes, Preller, *Die Theogonie des Pherekydes von Syros* (*Rhein. Mus.*, 1846, 377. E. M.). L'authenticité de ces fragments est surtout garantie par les formes très-rares de vieil ionien qu'en citent les savants grammairiens Apollonius et Hérodien.

Digitized by Google

affaires de la race et vis-à-vis de laquelle toutes les autres villes ioniennes auraient la position des dèmes de l'Attique. Plus jeune Thalès prédit, disait-on, aux Ioniens, l'éclipse totale du soleil, qui termina (en 610 ou en 603) la bataille des Mèdes sous Cyaxare, et des Lydiens sous Halyattès[1]. On ne peut guère douter que Thalès ne se servît dans cette circonstance de formules astronomiques qu'il avait reçues par la voie de l'Asie Mineure, des Chaldéens, les véritables pères de l'astronomie des Grecs aussi bien que des autres nations : car ses propres connaissances théoriques dans les mathématiques ne peuvent pas encore s'être élevées jusqu'à la proposition de Pythagore. On dit qu'il enseigna le premier des thèses du genre de celles de l'égalité des angles à la base d'une triangle isocèle. Le côté principal de l'activité de Thalès fut évidemment pratique. Là où sa propre théorie n'atteignait pas, il se servait des connaissances de peuples plus avancés dans les sciences naturelles. C'est lui qui engagea ses compatriotes à ne plus se diriger dans leur navigation d'après la grande ourse qui décrit un cercle assez grand autour du pôle, mais à suivre l'exemple des Phéniciens (dont descendait même, d'après Hérodote, la famille de Thalès), en fixant les regards sur l'astre polaire de la petite ourse, qu'on appelait aussi la Phénicienne[2].

[1] Si Thalès (d'après Eusèbe) était né ol. 35e, 2 (639), il avait alors 29 ou 36 ans.

[2] Scholies d'Aratus, *Phænom.* 39. C'est sur des traditions de ce genre que reposait évidemment la ναυτικὴ ἀστρολογία que l'anti-

Digitized by Google

Thalès ne fut ni poëte, ni même écrivain. On ne put pas, dans l'antiquité, citer avec certitude le moindre petit ouvrage de lui. Les renseignements que nous avons sur ses thèses philosophiques ne reposent donc que sur le souvenir des contemporains et des successeurs immédiats, et ce serait un vain espoir que de s'imaginer pouvoir construire un système de la nature dans le sens de Thalès. Ce que l'on peut conclure cependant des meilleures de ces traditions, c'est que cet homme de génie, loin d'admettre dans la nature une matière inanimée, ne voyait partout que la force du mouvement. « Tout, disait-il, dans le langage qui lui était propre, tout est plein de dieux[1], » et il en citait comme preuve l'aimant et l'ambre, conducteurs des forces magnétiques et électriques. On sait aussi qu'il faisait de l'eau le principe ou la matière primitive et motrice[2], probablement parce que l'élément liquide paraît tantôt en forme solide, tantôt en forme atmosphérique et que ce fait lui révélait de la façon la plus claire, comment, dans la nature, un être peut être identique à lui-même dans les formes les plus diverses. Si peu que ce soit, cela suffit pour reconnaître en Thalès

quité faisait remonter à Thalès, mais que des renseignements plus authentiques attribuent à un écrivain plus récent, Phocos de Samos.

[1] Dans le passage d'Aristote, *de Anim.*, I, 5, 15, il n'y a que les mots πάντα πλήρη θεῶν εἶναι qui soient de Thalès; les mots ἐν ὅλῳ τὴν ψυχὴν μεμῖχθαι sont l'explication et l'interprétation d'Aristote.

[2] Ἀρχή, αἰτία. L'expression d'ἀρχή n'a été employée que par Anaximandre.

Digitized by Google

un esprit qui brise les préjugés vulgaires que produisent dans l'homme les impressions des sens, pour chercher la cause des formes extérieures dans les forces motrices qui se trouvent, non à la surface des phénomènes, mais dans l'essence intime des choses.

Anaximandre, également Milésien, suit de près Thalès. On peut admettre comme assez certain que son petit écrit « sur la Nature » (περὶ φύσεως), c'est ainsi que sont intitulés presque tous les livres des physiologues ioniens, fut composé dans l'ol. 58e, 2 (547), lorsque Anaximandre avait soixante-quatre ans[1]. C'est par cet écrit que commence la littérature philosophique des Grecs, puisqu'on ne peut guère y comprendre les révélations mystérieuses de Phérécyde. Le style en était probablement encore d'une concision presque obscure et d'un genre plutôt poétique que prosaïque, puisque le discours simple de la raison analytique n'avait encore eu que peu d'occasion et de temps pour se former ; les quelques fragments conservés sont du moins écrits dans ce style. Il est probable que les expositions astronomiques et géographiques qu'on attribue à Anaximandre, formaient des chapitres de cet écrit. Anaximandre était en possession d'un *gnomon* ou cadre solaire,

[1] On ne comprendrait pas comment Apollodore pût savoir qu'Anaximandre avait soixante-quatre ans en ol. 58e, 2 (Diogène Laërce, II, 2), ni comment Pline (*Hist. Nat.* II, 8) pût mettre en ol. 58e la découverte de l'inclinaison de l'écliptique, si Anaximandre ne mentionnait pas lui-même cette année dans son ouvrage. Qui donc à cette époque aurait pu noter de telles découvertes?

Digitized by Google

— il le tenait sans doute de Babylone[1], — au moyen duquel il faisait à Sparte, qui continuait encore à être le centre de la civilisation hellénique, des observations qui déterminaient les solstices et les équinoxes et qui lui permettaient de calculer l'inclinaison de l'écliptique[2]. Il fut aussi, s'il faut en croire Eratosthène, le premier qui essaya de tracer une sorte de carte géographique où ce qui importait le plus à notre physicien était, non les divers pays et peuples, mais la division mathématique de la terre en général. D'après Aristote, Anaximandre supposait des mondes innombrables qu'il appelait aussi des dieux; car il se figurait ces mondes comme des êtres doués d'une force de mouvement spontanée; et il soutenait que puisque les uns naissaient, tandis que les autres périssaient, le mouvement devait durer éternellement. Les mondes, d'après lui, étaient nés, par le développement, de l'être primitif infini ou plutôt indéterminé qu'il nommait l'ἄπειρον et dont il écartait toutes les qualités particulières comme autant de limitations, pour arriver de la sorte à l'idée d'un être primitif qui embrassait tout, dont tout était sorti et où tout rentrait. « Là, d'où ce qui est tire son origine, dit-il dans un fragment qui nous a été conservé, il doit aussi avoir sa fin, selon la justice. Car une chose est tou-

[1] Hérodote, II, 109. Sur le *gnomon* d'Anaximandre v. Diogène Laërce, II, 1 et autres.

[2] L'obliquité de l'écliptique, c. à d. l'écart du cours du soleil de l'équateur, ne pouvait dans son ensemble échapper à quiconque voulait y faire attention; mais Anaximandre trouva moyen, grâce au *gnomon*, de la déterminer jusqu'à un certain point.

Digitized by Google

jours frappée et punie par une autre pour son injustice (grâce à laquelle elle a pris la place d'une autre), d'après l'ordre du temps[1]. »

Anaximène, lui aussi de Milet, se rattache, s'il faut en croire la tradition commune de l'antiquité, par le temps et par son éducation à Anaximandre, ce qui le place peu de temps avant les guerres médiques[2]. Avec lui la philosophie ionienne commence à s'approcher du langage du raisonnement ; car son ouvrage était écrit dans le dialecte simple et vulgaire des Ioniens. Anaximène, en revenant à la recherche d'une matière déterminée, connue par l'expérience, par laquelle il pût expliquer et développer la nature variée des choses, trouva que l'air répondait le mieux à cette exigence et il fut on ne peut plus ingénieux à prouver par des faits comment les corps les plus divers se formaient de l'air par la condensation et l'évaporation. Cependant ce principe matériel n'était jamais aux yeux des Ioniens purement matériel : ils le douaient toujours de la force du mouvement spontané et le considéraient en même temps comme un être spirituel et divin. « Comme l'âme au dedans de nous, dit-il, dans un fragment conservé[3], l'âme qui n'est qu'air, nous tient ensemble, c'est ainsi que le souffle et l'air tiennent le monde entier. »

[1] V. Simplicius sur la *Phys*. d'Aristote, f. 6.

[2] Les indications plus spéciales sur sa vie sont tellement confuses qu'on ne peut guère les déchiffrer. Voir Clinton, dans le *Philological Museum*, n° I, p. 91.

[3] Stobée, *Eclog*., p. 296.

Digitized by Google

Un personnage bien plus important, non-seulement pour l'histoire de la philosophie, mais encore pour la civilisation grecque en général et surtout pour la prose, est Héraclite d'Ephèse. L'époque où il fleurit vers la 69e ol. (505), est assez sûrement établie. Son ouvrage intitulé : *de la Nature* — il est vrai que ces titres n'ont été ajoutés que plus tard pour désigner les livres — il le consacra, dit-on, à la déesse patronne d'Éphèse, la grande Artémis, comme s'il ne pouvait trouver que là une place digne de lui, et que le public ne méritât pas à ses yeux de le posséder. La tradition unanime de l'antiquité peint Héraclite comme un homme fier et réservé qui n'aimait pas à donner et à recevoir des idées dans le commerce avec les autres hommes. Les profondes pensées sur la nature des choses qui s'étaient révélées à lui dans la méditation solitaire, il les plaçait au-dessus de toute instruction qu'il pût recevoir d'autrui. « Beaucoup apprendre, disait-il, ne rend pas l'intelligence forte : autrement cela aurait donné de la sagesse à Hésiode, à Pythagore, à Xénophane et à Hécatée[1]. » Aussi son style semble-t-il plutôt le laborieux enfantement de fortes pensées dont il se rend compte à lui-même que cette communication complaisante que les Ioniens affectionnaient. Ce n'est de la prose, que parce que toute entrave de la parole lui répugne, mais cette prose

[1] Dans Diogène Laërce, IX, 1 : Πολυμαθίη νόον οὐ διδάσκει (mieux que φύει chez autres). Ἡσίοδον γὰρ ἂν ἐδίδαξε καὶ Πυθαγόρην, αὖθίς τε Ξενοφάνεά τε καὶ Ἑκαταῖον ; passage très-important pour les commencements de l'érudition chez les Grecs.

Digitized by Google

est plus hardie dans l'usage de la langue, plus soutenue et plus inspirée que beaucoup de poésies. La pensée qu'il faut considérer comme le pivot de toutes ses spéculations sur la nature est celle-ci : « Tout est dans un mouvement perpétuel ; rien n'est à la vérité : tout ne fait que devenir et périr. » « Nous entrons, dit-il, dans un langage symbolique, dans les mêmes rivières, et nous n'y entrons pas (parce que dans le moment même elles deviennent autres), nous sommes et nous ne sommes pas (parce qu'aucun point dans notre existence ne se laisse saisir et retenir comme un être permanent[1].) » Ainsi toute existence apparente dans le monde ne lui semblait rien de particulier, mais comme une forme autre d'une chose autre. « Le feu, dit-il, vit la mort de la terre, et l'air vit la mort du feu, l'eau vit la mort de l'air, et la terre celle de l'eau[2], » voulant exprimer ainsi d'une façon spirituelle et expressive que les choses particulières sortent d'un être plus général comme des formes diverses qui s'anéantissent réciproquement. De même il disait des hommes et des dieux : « Nous

[1] Ποταμοῖς τοῖς αὐτοῖς ἐμβαίνομέν τε καὶ οὐκ ἐμβαίνομεν, εἰμέν τε καὶ οὐκ εἰμέν. Héracl., *Alleg. Hom.*, c. XXIV, p. 84. L'image de la rivière dans laquelle on ne peut monter deux fois, parce qu'elle devient toujours autre, Héraclide s'en servait dans plusieurs passages de son livre pour représenter toute existence comme un courant, une rivière continue.

[2] Ζῇ πῦρ τὸν γῆς θάνατον, καὶ ἀὴρ ζῇ τὸν πυρὸς θάνατον, ὕδωρ ζῇ τὸν ἀέρος θάνατον, γῆ τὸν ὕδατος. Maxim. Tyr., *Diss.* XXV, p. 260. L'expression : une chose est la mort de l'autre, est très-fréquente dans les fragments d'Héraclite ; il se complait généralement dans des formes peu nombreuses et fixes.

Digitized by Google

vivons la mort de ceux-là; leur vie est notre mort[1], » si bien que l'on pourrait appeler, pour suivre sa pensée, les hommes des dieux morts, les dieux des hommes réveillés à la vie.

En cherchant ainsi dans la nature apparente le principe de ce mouvement continuel, le feu lui parut la forme la plus pure de cette force vitale, quoiqu'il songeât probablement, non au feu particulier, perceptible par les sens, mais à une force ardente plus haute et plus générale ; car le premier, nous venons de le voir, il le considérait comme entrant lui-même dans la circulation des éléments, vivant et mourant. Mais voici ce qu'il disait du feu primitif : « Ce n'est pas plus un dieu qu'un homme qui a fait l'ordre éternel de toutes choses ; il fut toujours, il est, et il sera le feu éternellement vivant qui, d'après une alternation prédéterminée s'allume et s'éteint[2]. » Mais ce mouvement continuel n'était rien moins aux yeux d'Héraclite qu'un courant et un flottant sans but et sans mesure, une fluctuation soumise à aucune loi supérieure, dominée par des conjonctures accidentelles ; dans la force vitale qui crée tout, il voyait en même temps un ordre souverain. Un destin suprême, appelé εἱμαρμένη, dirigeait la voie en haut et en bas ; car c'est ainsi qu'il qualifiait la naissance et la

[1] Ζῶμεν τὸν ἐκείνων θάνατον, τεθνήκαμεν δὲ τὸν ἐκείνων βίον. Philo, *Alley. leg.*, p. 60. Héracl., *Alleg. Hom.*, c. XXIV.

[2] Κόσμον τὸν αὐτὸν ἁπάντων οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ' ἦν ἀεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται πῦρ ἀείζωον, ἁπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα. Clem. Alex., *Strom.*, V, p. 599.

Digitized by Google

mort des choses. « Le soleil, disait-il, ne dépassera pas sa voie; le fît-il, les Érinnyes, aides de Dicé (la justice), le retrouveraient[1]. » Au milieu du mouvement, il reconnaissait une loi éternelle qui est maintenue par les puissances souveraines. En cela, les successeurs du philosophe ne paraissent pas avoir suivi le sage exemple de leur maître ; car ces Héraclitiens exagérés que Platon appelle en plaisantant les *coulants* (ῥέοντες[2]), ne se plaisaient qu'à démontrer en toutes choses le changement continuel et le mouvement intérieur.

Quant à la religion populaire, Héraclite la dédaigna comme presque tous les philosophes. Leur caractère spéculatif consistait précisément à chercher dans leur propre expérience individuelle les points de vue qui leur permissent de s'émanciper de tout ce qui est tradition positive et qui comprend la superstition et les préjugés aussi bien que les vérités et les principes les plus élevés. Aussi Héraclite se dégage-t-il avec toute la hardiesse du libre penseur de tout le culte de la religion grecque. « Ils implorent des images, disait-il de ses compatriotes, comme si quelqu'un voulait lier conversation avec les maisons[3]. » Malgré cela, dans la grande question du corps et de l'âme, Héraclite est encore absolument sur le même terrain

[1] Ἥλιος οὐχ ὑπερβήσεται μέτρα· εἰ δὲ μὴ, Ἐρινύες μιν Δίκης ἐπίκουροι ἐξευρήσουσιν. Plutarque, *de Exil.*, c. XI, p. 604.

[2] *Theæt.*, 181, a. E. M.

[3] Καὶ ἀγάλμασι τουτέοισι εὔχονται, ὁκοῖον εἴ τις δόμοις λεσχηνεύοιτο, dans Clem. Alex., *Cohort.*, p. 33.

Digitized by Google

que la religion populaire et que l'opinion généralement admise par les Grecs. Car ce qui forme un point principal dans ces opinions populaires, c'est que les êtres primitifs du monde y sont considérés autant comme puissances spirituelles que comme objets matériels ; et chez Héraclite la matière primitive du monde est bien aussi envisagée comme la source de toute vie intellectuelle.

Par contre, une des révolutions les plus importantes qu'ait enregistrées l'histoire de l'esprit humain, se produit bientôt après Héraclite, dans Anaxagore. Avec lui l'esprit philosophique se détache complétement du terrain de ces idées populaires pour entrer dans une voie que la raison spéculative et même la croyance religieuse avait, il est vrai, prise depuis longtemps en Orient et dans laquelle se meuvent surtout les idées mosaïques sur la divinité et sur l'univers; mais chez les Grecs, cette manière de voir qui nous est devenue si naturelle et si familière, grâce à la religion chrétienne, ne se produisit pas avant Anaxagore et alors sous forme philosophique, comme résultat de la méditation spéculative. De même que dès le premier jour, elle se mit dans une opposition bien plus tranchée contre la religion légendaire du peuple que ne le faisaient toutes les doctrines philosophiques antérieures, elle mina aussi plus que toutes les autres, en se développant et en se répandant rapidement, le sol sur lequel reposait tout le culte des anciens dieux et prépara ainsi le triomphe du christianisme.

Digitized by Google

Anaxagore est séparé d'Anaximène par une certaine distance, bien qu'on l'en appelle le disciple. Sa maturité tomba dans un temps où les idées des Pythagoriciens et des Éléens même s'étaient déjà répandues en Grèce à côté de celles des physiologues ioniens et avaient eu le temps d'agir sur les esprits réfléchis. Comme il est cependant impossible d'embrasser du même regard les progrès contemporains des diverses écoles ou séries de philosophes, les uns à côté des autres, et comme Anaxagore reste toujours fidèle à ses prédécesseurs ioniens dans la tendance de ses recherches aussi bien que par sa manière de se communiquer, nous suivrons jusqu'au bout cette suite des Ioniens avant de passer aux Éléens et aux Pythagoriciens. Les circonstances de la vie d'Anaxagore nous sont connues par des renseignements chronologiques assez concordants. Il naquit à Clazomène en Ionie, ol. 70me 1 (500), et vint à Athènes ol. 81me, 1 (456)[1]. Il y vécut vingt-cinq ans (on dit trente pour avoir un nombre rond), jusque vers le commencement de la guerre du Péloponnèse, époque à laquelle une faction de l'État athénien qui cherchait par tous les moyens à ébranler l'autorité et la popularité de Périclès, essaya, avant de diriger des attaques directes contre le grand homme d'État lui-même, de s'en prendre à tous ses amis et familiers et de les impliquer dans des procès. Parmi

[1] Sous l'archonte Callias qui a été confondu avec le Callias ou Calliade de l'ol. 75e, 1, quand, parmi les terreurs de la guerre médique, ce n'était guère le moment pour le Clazoménien d'y commencer ses études philosophiques.

Digitized by Google

eux on comptait aussi Anaxagore, alors déjà fort âgé. La liberté de ses recherches sur la nature donnait un droit plus qu'apparent de l'accuser d'avoir nié les dieux que le peuple vénérait. Quoiqu'on ne puisse guère nettement déterminer, dans la confusion des témoignages les plus variés, comment les choses se passèrent dans ce procès, il est cependant certain qu'il quitta Athènes par suite de ces incriminations, dans la deuxième année de la 87me ol. (431). Il mourut trois ans après, âgé de soixante-douze ans, à Lampsaque, ol. 88me, 1 (428).

L'ouvrage d'Anaxagore *sur la nature* qu'il composa dans un âge avancé, par conséquent à Athènes[1], était écrit en dialecte ionien et en simple prose selon le précédent d'Anaximène. Les fragments, dont quelques-uns sont assez étundus[2], ont de petites phrases, rattachées les unes aux autres par des particules conjonctives (et, mais, car), sans être embrassées dans de grandes périodes. Il y avait cependant dans le raisonnement d'Anaxagore une liaison plus étroite des parties et une subordination des preuves et des développements à certains résultats capitaux de la discussion. Seulement il aimait à placer ces résultats principaux en tête et à faire suivre l'argumentation, au lieu de diriger l'esprit par la voie opposée

[1] Après les commencements d'Empédocle. (Aristote, *Metaph.*, 1, 3, où les ἔργα désignent toute l'activité philosophique.)

[2] Le plus long est celui de Simplicius à Aristote. *Phys.*, p. 336. *Anaxagoræ fragmenta* illust. ab Eduardo Schaubach. Lips., 1827. *Fragm.* 8.

Digitized by Google

de l'induction vers les thèses principales[1]. Les considérations d'Anaxagore commençaient par sa doctrine des plus petites parties des choses qu'il posait, contrairement à ses prédécesseurs, comme déterminées et données une fois pour toutes. Car il excluait — à l'opposé des idées qui avaient régné jusque-là — complétement l'idée de *devenir* de son explication de la nature. « Le devenir, dit-il, et le périr, les Hellènes ont tort de les supposer ; car aucune chose ne devient ni ne périt ; elle ne fait que se réunir par le mélange de choses déjà existantes et ne se décompose que par la séparation de ces choses. Ils feraient donc mieux d'appeler le devenir une réunion, le périr une décomposition[2]. » On s'explique aisément que cette conviction dut amener Anaxagore à la conception de matières premières diverses, impérissables et immortelles par elles-mêmes et se mêlant et se fondant de différentes manières dans les corps. Mais comme le défaut absolu de procédés chimiques ne lui permettait pas de découvrir la composition des corps qui se produisaient dans la nature, il supposa pour tout corps

[1] Aussi le passage que nous allons citer sur le *devenir* ne se trouvait pas en tête : et le *mouvement* suivait, d'après Simplicius, les propositions dogmatiques sur les *homéoméries*, le νοῦς, etc. Anaxagore commençait presque comme un poëte théogonique : « Toutes les choses étaient ensemble, infinies en nombre et en petitesse. »

[2] Simplicius à la *Phys.*, f. 346. *Fragm.* 22, Schaubach. (Cf., sur l'ordre, Panzerbieter, *de Fragm. Anaxagor. ordine*, p. 9, 21, Meiningæ, 1836, et Schorn, *Anax. Claz. et Apolloniatæ Diog. fragm. disp. et ill.* Bonnæ, 1829.

Digitized by Google

d'une qualité particulière, pour les os, la chair, le bois, la pierre, des petites parties correspondantes, les fameuses *homéoméries* d'Anaxagore[1]. Il supposait cependant, et il le fallait bien pour expliquer comment une chose naissait de l'autre, que dans chaque chose était contenu quelque chose de toutes les autres et que la forme particulière des divers corps dépendait de l'élément prédominant.

Anaxagore fut donc le premier de tous les Grecs qui considérât les corps comme une matière inanimée, dépourvue de mouvement spontané, et incapable de se transformer par elle-même : il est naturel que le premier aussi il ait éprouvé le besoin de chercher en dehors du monde corporel, un principe de vie et de mouvement. Ce principe pour lui était l'esprit (Νοῦς) qu'il appelait « la plus fine et la plus pure de toutes choses, qui a l'intelligence totale de toutes choses et la force la plus grande[2]. » Cet esprit n'obéit point à la loi générale des homéoméries qui est de se mêler à tout; il est bien aussi dans les êtres animés, mais sans être uni aux atomes matériels, comme ceux-ci le sont entre eux. C'est lui qui, au commencement du monde, donne aux atomes matériels, gisant pêle-mêle

[1] Ὁμοιομέρειαι. Si l'on met à la place de ces petites parties de pierres les atomes des métaux et métalloïdes, on trouvera que la science de nos jours suit encore la voie ouverte par Anaxagore.

[2] Ἔστι γὰρ λεπτότατόν τε πάντων χρημάτων καὶ καθαρώτατον καὶ γνώμην γε περὶ παντὸς πᾶσαν ἴσχει καὶ ἰσχύει μέγιστον. Simpl. l. c. *Fragm*. 8, Schaubach.

Digitized by Google

dans le désordre, l'impulsion grâce à laquelle ils prennent les formes de choses et d'êtres particuliers. Cette impulsion, Anaxagore se la figurait comme un élan circulaire (περιχώρησις) qui, partant du Νοῦς, communique aux choses un mouvement de rotation tel que le soleil, la lune, les étoiles et, d'après l'idée d'Anaxagore, l'air même et l'éther continuent à le suivre[1]. La force de ce mouvement circulaire, d'après lui, maintient dans leurs voies tous ces astres qui sont des masses lourdes et de la nature des pierres. On sait que rien ne fut plus reproché à Anaxagore et représenté comme une preuve plus évidente de son athéisme que d'avoir considéré comme un bloc de fer ardent le soleil, Hélios, le dieu sublime qui, avec une douce sollicitude, éclaire les immortels et les mortels[2]. Combien ces idées ne devaient-elles pas paraître choquantes à un âge qui était habitué à se représenter la nature comme pénétrée de mille forces vitales et divines auxquelles il ne resterait plus désormais que la susceptibilité d'être mises en mouvement! Et pourtant avec quelle rapidité cette nouvelle

[1] Les études mathématiques d'Anaxagore paraissent aussi s'être rapportées principalement au cercle. Il médita (avec des études préparatoires imparfaites, il faut le dire) sur la quadrature du cercle, et, d'après Vitruve, il aurait fait des recherches sur la perspective de la scène et du théâtre, qui reposaient également sur l'étude du cercle. (Voy. Schaubach, *Anaxagoræ fragmenta*, p. 58-60. K. H.)

[2] Μύδρος διάπυρος. Le grand aérolithe qui tomba du ciel, ol. 78e, 1, près d'Ægos Potamos sur l'Hellespont, eut une grande influence sur cette idée de la qualité des astres. Anaxagore et Diogène d'Apollonie parlaient de ce phénomène. Böckh, *Corp. inscript. græc.*, t. II, p. 320.

Digitized by Google

manière de voir ne se propagea-t-elle pas, combien furent impuissantes toutes les résistances que lui opposèrent la religion, la poésie, les institutions politiques elles-mêmes qui essayaient de protéger ce que l'antiquité avait transmis! Cent ans plus tard déjà, Anaxagore, avec sa doctrine du Νοῦς, parut à Aristote « un homme à jeun à côté de rêveurs[1]. » On ne méconnût cependant pas ce qu'il y avait encore d'insuffisant et de défectueux dans l'application et le développement de cette théorie. En effet, Anaxagore se proposait dans ses spéculations d'expliquer la qualité des choses, et il tâchait, ainsi que le font tous les naturalistes, de remonter jusqu'aux derniers anneaux de la chaîne de causalité naturelle où il pût atteindre; en d'autres termes, il épuisait toute la série des causes et des effets physiques, avant d'avoir recours à l'explication par l'impulsion spirituelle : il n'est donc pas étonnant qu'il ait cherché à expliquer autant de phénomènes que possible par son mouvement de rotation, et aussi peu que possible par le Νοῦς, auquel il n'en appelait en réalité que dans les extrêmes où il n'y avait plus d'autre issue, tout comme les tragiques ne se servaient du *Deus ex machina* que quand ils ne pouvaient convenablement dénouer le nœud de l'action. Or il est évident que si l'esprit est posé comme le principe de la vie dans la nature, il doit être plus qu'un simple bouche-trou.

[1] Aristote, *Met.* A. 3 p. 984, éd. Berol. Οἷον νήφων ἐφάνη παρ' εἰκῆ λέγοντας τοὺς πρότερον.

Digitized by Google

Quoique Diogène d'Apollonie (en Crète) ne puisse guère se comparer, comme esprit spéculatif, à son grand contemporain Anaxagore, il est cependant trop important comme écrivain sur la nature pour que nous puissions le passer complétement sous silence. Il n'est ni maître ni disciple d'Anaxagore, il n'en est que le contemporain ; et se rattache par la direction de ses études immédiatement à Anaximène dont il paraît avoir plutôt développé les pensées principales qu'il n'a établi de principes nouveaux. Il commençait son ouvrage, écrit en dialecte ionien, par l'exposition de cet excellent principe : « Au début de tout discours, il me paraît nécessaire d'établir un principe d'une façon incontestable et d'en poursuivre l'interprétation d'une manière simple et grave[1]. » Comme base il posait ensuite la pensée que professaient tous les physiciens antérieurs à Anaxagore, à savoir que toutes les choses étaient des altérations d'une matière primitive, et il le prouvait parce que autrement l'une ne pourrait naître de l'autre ou en tirer sa nourriture. Cette matière première, considérée tout à fait à la manière ancienne, comme vie et esprit, était pour Diogène comme pour Anaximène, l'air ; et pour soutenir cette thèse il n'en appelait pas seulement à de nombreux phénomènes de la nature, mais encore à l'esprit humain qui était,

[1] Λόγου παντὸς ἀρχόμενον δοκέει μοι χρεὼν εἶναι, τὴν ἀρχὴν ἀναμφισβήτητον παρέχεσθαι, τὴν δὲ ἑρμηνείην ἁπλῆν καὶ σεμνήν. Diogène Laërce, VI, 81 ; IX, 57. Diogène Apoll. *Fragm.* éd. Fr. Panzerbieter, Lips., 1830. *Fragm.* 1.

Digitized by Google

d'après la philosophie populaire des anciens, un souffle (*spiritus*) autrement dit de l'air (ψυχή). Diogène entrait en beaucoup de détails dans ses explications des phénomènes physiques; il étudiait surtout l'organisme humain et y faisait preuve de connaissances, fort respectables pour son temps, et d'un esprit de critique et de discussion qui traite, avec plus de vivacité qu'Anaxagore lui-même, toutes les causes diverses, les conditions et les doutes qui se présentent. La langue de Diogène se distingue non moins avantageusement par l'effort visible de réunir en propositions périodiques des développements de pensées assez étendus: il faut dire que cet effort n'est guère couronné de succès et qu'il est fort difficile d'embrasser d'un coup d'œil ces groupes d'idées[1].

Diogène vint également à Athènes où il essuya, dit-on, des dangers pareils à ceux d'Anaxagore, et un troisième physiologue ionien de cette époque, Archelaüs de Milet qui philosophait à la façon d'Anaxagore, est surtout important, parce que lui aussi établit sa résidence durable à Athènes. Ce n'était évidemment pas une attraction morale qui amenait ces hommes à Athènes puisqu'il régnait alors, parmi les Athéniens, plus d'antipathies que d'enthousiasme pour ces études qu'on parodiait sous le nom de *météorosophie*, et que l'on persécutait même; c'était la puissance extérieure qu'Athènes s'était acquise à la tête des alliés contre la Perse; c'était le joug qui

[1] Surtout dans le fragm. chez Simplicius sur Aristote, *Phys.*, p. 22, B. *Fragm.* 2 dans Panzerbieter.

Digitized by Google

pesait sur l'Asie Mineure qui conduisirent ces hommes de Clazomène et de Milet à la libre et florissante Athènes. Si donc en Ionie le mouvement intellectuel s'alanguit et s'éteint, tandis que les derniers fruits en sont portés aux Athéniens, nourriture que leur esprit répudie d'abord comme mets étranger et inaccoutumé, mais dont il finit par s'emparer pour se l'assimiler à sa façon et pour en créer des productions toutes nouvelles, c'est évidemment à ces circonstances politiques qu'il faut en attribuer la cause première.

Mais avant que les destinées d'Athènes fussent mûres pour ce travail d'assimilation, l'esprit de réflexion et de spéculation sur ces mêmes sujets s'était éveillé en d'autres contrées de la Grèce en suivant des voies complétement originales, et les sages d'Athènes de l'époque suivante trouvèrent déjà, en abordant ces questions, tout un ensemble d'expériences sur les résultats auxquels l'esprit humain arrive par les routes les plus diverses du raisonnement.

Les Éléens avaient pris une de ces voies toutes nouvelles par où ils se séparaient complétement, tout Ioniens qu'ils étaient d'origine, de leurs compatriotes des côtes asiatiques. Éléa, appelée plus tard Véléa par les bouches romaines, était une colonie des Phocéens d'Ionie, qui l'avaient fondée lorsque, par un noble amour de la liberté, ils avaient abandonné aux Perses leur patrie de l'Asie Mineure, et qu'ils eurent quitté leurs premiers établissements dans l'île de Corse à cause de l'inimitié des Étrusques et des Carthaginois (ol. 61[e], 530).

Digitized by Google

Il est probable que Xénophane, natif de Colophon, fut lui-même un de ces colons : il composa du moins un poëme épique de deux mille vers sur cet établissement, comme il avait chanté auparavant la fondation de Colophon. Il a été question déjà de ses poëmes élégiaques[1]. La poésie fut certainement la passion principale de sa jeunesse, et la philosophie n'en prit la place qu'après son établissement à Élée, puisqu'il paraît tout à fait indépendant, dans sa manière de penser, de l'influence de ses compatriotes ioniens, et que sa philosophie, à son tour, ne trouva nul écho chez les Ioniens et ne prit racine qu'à Élée. Toutes les indications chronologiques sur Xénophane s'accordent à placer le temps de son enseignement philosophique à Élée entre les 65e et 70e ol.[2].

Mais jusque dans ses ouvrages philosophiques, Xénophane conserve la forme poétique. Son livre sur la nature était composé dans le langage et la mesure épiques, et il le récita lui-même à la façon des rhapsodes aux fêtes publiques[3]. Cette déviation de la coutume des philosophes ioniens parmi lesquels Anaximandre et Anaximène ne pouvaient pas être inconnus au sage de

[1] Ch. X. Le vers de Xénophane : « Πηλίκος ἦσθ' ὅθ' ὁ Μῆδος ἀφίκετο » (*Ath.* II, p. 54, c.) se rapporte le plus naturellement à l'arrivée de l'armée de Cyrus en Ionie.

[2] Surtout le fait qu'il mentionne Pythagore, et qu'Héraclite et Épicharme parlent de lui. Xénophane ne vécut évidemment à Zancle (Diog. Laërce IX, 18) qu'après que cette ville fut devenue ionienne, depuis ol. 70e, 4. (497). Il aurait vécu sous Hiéron (ol. 75e, 3. 478) d'après Clinton, *F. H. ad ann.* 477.

[3] Αὐτὸς ἐῤῥαψῴδει τὰ ἑαυτοῦ. Diogène Laërce IX, 18.

Digitized by Google

Colophon, ne peut s'expliquer suffisamment par l'habitude de la forme poétique que Xénophane aurait contractée en traitant d'autres sujets. Un motif plus important doit l'avoir décidé à présenter ses pensées sur la nature des choses, d'une façon plus solennelle et plus prétentieuse que ses devanciers. C'était évidemment l'enthousiasme, l'exaltation de l'esprit, qualités essentielles à l'idée fondamentale de la philosophie éléenne, qui furent la source de cette forme brillante et poétique.

Xénophane se place dès l'abord à un point de vue différent de celui des physiciens d'Ionie; car il part d'un principe idéal, tandis que ceux-ci ne s'appliquaient qu'aux données de l'expérience. Xénophane partait en effet de l'idée de la divinité, et démontrait la nécessité de la considérer comme un être éternel, sans devenir[1]. La grande idée d'un dieu éternel, toujours égal à lui-même, infini, qui est tout esprit et intelligence[2], était représentée dans son poëme comme le seul vrai savoir de l'esprit humain. « De quelque côté que je dirigeasse ma pensée, dit-il, elle retournait toujours à ce qui est un et égal : tout ce qui est, de quelque façon que je pusse le peser, donnait une nature identique[3]. » Comment il y rattachait les connaissances empiriques,

[1] V. surtout Aristote (ou Théophraste) : *de Xenophane, Zenone et Gorgia*.

[2] C'est là ce qu'indique ce vers : Οὖλος ὁρᾷ, οὖλος δὲ νοεῖ, οὖλος δέ τ' ἀκούει. V. *Xenophanis Colophonis carminum reliquiæ*. ed. S. Karsten, Brux., 1830. *Fragm*. 2, p. 35.

[3] C'est ainsi que Timon dans les *Silles* fait parler Xénophane.

nous ne le savons qu'imparfaitement; aussi la doctrine de l'*un et tout* n'était-elle pas encore arrivée chez lui à cette fermeté d'airain, à cette netteté de conception que nous rencontrons chez ses successeurs. Cependant il est certain que toute expérience ainsi que toute tradition lui semblaient de simples opinions et un savoir purement apparent. Il n'hésitait pas à représenter ouvertement comme des préjugés les idées anthropomorphiques des Grecs sur les dieux. « Si les bœufs et les lions, disait-il, avaient des mains pour peindre et pour exécuter des ouvrages comme les hommes, ils peindraient aussi les formes et les corps des dieux, tels qu'ils sont eux-mêmes, les chevaux à l'image des chevaux, les bœufs comme des bœufs[1]. » Homère et Hésiode, les poëtes qui avaient surtout développé et fixé ces idées anthropomorphiques, semblaient à Xénophane des corrupteurs de la vraie religion : ils ne se contentent pas de prêter aux dieux des capacités et des vertus humaines, « tout ce qui est chez les hommes une honte et un reproche, le vol, l'adultère, la tromperie mutuelle, Ho-

d'après Sextus Empir. *Hypot.* I, 224 (ed. Bekker, Berol., 1842, p. 51 E. M.), p. 118 Karsten :

Ὅππη γὰρ ἐμὸν νόον εἰρύσαιμι
Εἰς ἕν ταὐτό τε πᾶν ἀνελύετο, πᾶν δὲ ἐν (οἱ?) αἰεὶ
Πάντῃ ἀνελκόμενον μίαν εἰς φύσιν ἵσταθ' ὁμοίαν.

La première image est prise d'un voyage, la seconde d'une balance.

[1] Clem. Alex. *Strom.*, V, p. 601. *Fragm.* VI, p. 41; Karsten.

Digitized by Google

mère et Hésiode l'ont attribué aux dieux[1]. » Voici désormais la guerre franchement déclarée entre les poëtes et les philosophes, elle n'aura pas cessé encore au temps de Platon d'agiter les esprits.

A Xénophane se rattache Parménide d'Élée, dont nous savons par Platon qu'il naquit vers ol. 66e, 2, et qu'il séjourna quelque temps à Athènes, dans sa vieillesse, à l'âge de soixante-cinq ans[2]. Il est donc très-possible qu'il ait encore hanté Xénophane dans sa jeunesse, quoique Aristote ne donne pas comme une tradition authentique le fait qu'il en ait été l'élève. En tous les cas, on trouve chez Parménide l'esprit de Xénophane, bien qu'à un autre degré de développement. L'*un et tout* dont l'idée paraissait à Xénophane un port sauveur, un asile assuré de l'esprit, ne trouvant plus d'autre issue dans les voies tortueuses de la pensée, Parménide le démontre par les idées mêmes, au moyen d'arides arguments. C'est chez lui qu'on rencontre pour la première fois la dialectique dans tout son épanouissement. La dialectique essaye de trouver la vérité dans les idées de

[1] Sext. Empir., *Adv. Mathem.*, IX, 193 (Bekkĕr, p. 431 E. M.); *Fragm.* VII, p. 43. Karsten.

[2] Parménide vint, à l'âge de soixante-cinq ans, avec Zénon, âgé de quarante ans, aux grandes Panathénées (v. surtout Platon, *Parménide*, p. 127); Socrate (né ol. 77e, 3 ou 4) était alors σφόδρα νέος, assez âgé cependant pour prendre part à des entretiens philosophiques, par conséquent au moins de vingt ans. Cette entrevue, à moins que Platon ne l'ait inventée pour le besoin du but philosophique qu'il poursuivait, ne peut donc guère être placée avant ol. 82e, 3, d'où résulte le reste.

Digitized by Google

l'esprit humain, tout comme le mathématicien le trésor inépuisable de ses connaissances au développement des idées de nombres et de figures. Malheureusement, l'esprit humain n'oublie que trop souvent, en cherchant à acquérir une connaissance de la réalité au moyen des idées, que toutes les idées ne sont que des formes créées par l'esprit lui-même pour classer d'après elles et pour désigner par elles les choses réelles, et que par conséquent toute combinaison d'idées, en tant qu'idées pures, ne saurait être appliquée à la réalité que par voie d'hypothèse[1]. Or toute la philosophie de Parménide repose sur l'idée de l'Être, laquelle, prise dans toute sa rigueur, exclut le devenir et le périr ; car, ainsi qu'il le dit lui-même dans des vers magnifiques [2]: « Comment ce qui *est* pourrait-il *vouloir* être, comment pourrait-il devenir? s'il devenait, il ne *serait* pas; et il

[1] C'est là, on le sait, le principe de la théorie critique de Kant. Otfried Müller ajoute en note une courte explication que nous reproduisons sans la développer pour ne pas nous écarter du terrain littéraire. (K. H.) De même que le mathématicien n'attribue pas les qualités d'un carré à quelque être réel, de même qu'il prétend simplement que tout ce qui est carré doit avoir telles et telles qualités ; le philosophe de son côté, en tirant ses conséquences de l'idée de l'être, ne peut prétendre qu'à une chose ; c'est que si l'*être* dans le sens qu'il lui applique, a de la réalité, les conséquences aussi doivent être vraies ; par exemple ce qui *est*, ne *devient* pas ; mais, s'il y a quelque chose dans le monde qui *soit* dans ce sens, c'est là une question qu'il est absolument impossible de décider par la simple idée de l'*être* qui est dans l'esprit humain.

[2] Dans Simplicius à Arist., *Phys* , f. 316, v. 80, ff., dans Brandis, *Comm. Eleaticæ*.

Digitized by Google

ne *serait* pas davantage, s'il *allait* seulement être. Ainsi tout devenu est anéanti, et le périr est inadmissible. » Si ici, comme en d'autres endroits, le vêtement de mesures et d'expressions épiques dont se couvrent ces idées tout à fait abstraites, nous semble étrange, la forme et le contenu sont cependant toujours, chez Parménide, dans une complète harmonie. La doctrine de l'*Être* qui est un et tout, cette doctrine qu'il développa jusqu'à ses conséquences extrêmes, à laquelle il sacrifiait avec une rigueur sublime toute expérience des sens, toute croyance aux choses apparentes, elle lui apparaissait comme une haute et sainte révélation, comme une consécration suprême de l'esprit. Tout son poëme de *la Nature* était écrit en ce sens, et quoique l'expression soit métaphorique, c'est cependant le fond de sa conviction intime qu'il nous donne quand il dit de lui-même que les chevaux qui mènent l'homme aussi loin qu'atteignent les pensées, l'avaient conduit sous la direction des vierges du soleil aux portes de la nuit et du jour. Là, Dicé, l'éternelle justice, qui possédait les clefs de cette porte, l'avait pris par la main, lui avait adressé des paroles bienveillantes et lui avait annoncé qu'il lui était réservé de tout apprendre, l'esprit intrépide de la vérité persuasive, et les opinions des hommes auxquelles il ne fallait point ajouter une vraie confiance[1]. Aussi son poëme contenait-il, en effet, d'après la divi-

[1] Sext. Emp., *Adv. math.* VII, 111 (Bekker, p. 213 E. M.); *Comm. Eleat.*, v. 1 et suiv.

Digitized by Google

sion indiquée dans ces vers, d'abord la doctrine de l'Être pur, puis une discussion sur la nature phénoménale et sa variété que la Dicé révélatrice annonçait en ces termes : « Ici je termine le discours certain et la méditation sur la vérité : désormais tu vas entendre les opinions humaines, et tu écouteras l'ornement trompeur de mes paroles. » Évidemment Parménide mettait ici quelque ironie à rapetisser ses propres efforts; car, quoiqu'il se relâchât un peu dans cette seconde partie de la rigueur de ses idées principales, on découvre cependant dans les fragments conservés son intention de rapprocher, autant que possible, l'*opinion*, qui ne repose que sur les impressions des sens, du savoir vrai qui a sa source dans la raison.

Après cet astre principal du panthéisme philosophique, ses successeurs, dont la jeunesse au moins tombe encore dans l'époque dont nous traitons ici, paraissent des étoiles de moindre grandeur. Nous nous contentons, par conséquent, de ne relever, dans Mélisse et Zénon, que ce qu'il y a d'original dans leur tendance. Le premier, Samien de naissance, le même qui, général de sa ville natale, résista si opiniâtrément aux Athéniens dans la guerre d'ol. 85ᵉ, 1 (440), et qui fit même essuyer une défaite à la flotte athénienne en l'absence de Périclès, se rattache étroitement à Parménide : il n'est, pour ainsi dire, qu'un Parménide traduit en prose ionienne; c'est dire que le raisonnement dialectique, enveloppé dans des formes poétiques chez le maître, apparaît chez le disciple avec plus de clarté encore et de

Digitized by Google

franchise[1]. L'autre, ami et élève de Parménide, Zénon d'Élée, développa également dans un écrit en prose la doctrine de Parménide, en prenant pour but principal de justifier la séparation de la réflexion philosophique de la pensée vulgaire (δόξα). Il le faisait en démontrant les absurdités qui résultaient des idées de variété, de mouvement, de devenir qui étaient en contradiction avec la doctrine de l'*un et tout*. Cependant ces sophismes, quelque sérieux qu'ils soient à ses yeux, montrent bien avec quelle facilité l'esprit se prend dans ses propres piéges, s'il considère comme des choses réelles les idées qui servent à les désigner dans leurs rapports empiriques[2]. En effet, rien n'eût empêché que ces Éléens dirigeassent la même sagacité contre les idées

[1] Pour donner un exemple de sa manière, nous traduisons ici un fragment de Mélisse, chez Simplicius, *Ad Phys.*, f. 22, B. : « Si rien n'était, que pourrait-on en dire comme d'un étant? Mais si quelque chose est, c'est ou un devenant ou un éternellement étant. Est-ce un devenant, il devient ou d'un étant ou d'un non-étant. Or, il n'est pas possible que quelque chose devienne d'un non-étant, puisque rien d'étant ne devient d'un non-étant, combien moins encore l'étant absolu (τὸ ἁπλῶς ἐὸν). De même l'étant ne peut devenir de l'étant, car alors il *serait*, il ne deviendrait pas. Ainsi donc l'étant n'est pas un devenant; donc il est un étant éternel. »

[2] Ainsi lorsque Zénon, pour prouver qu'il n'y a pas d'espace (il essayait de s'en défaire pour démontrer que le mouvement n'était qu'une illusion), raisonnait ainsi : Si l'espace est quelque chose, il doit être quelque part. Il doit donc y avoir un autre espace, dans lequel se trouve l'espace. — Il ne songeait pas que l'idée d'espace n'a été inventée que pour répondre à la question *où*, et non à la question *quoi?*

Digitized by Google

de l'Être et de l'unité, pour en prouver également l'absurdité.

Avant de passer des Éléens à ceux des philosophes italiques que l'on a l'habitude de désigner plus spécialement par ce nom, on rencontre un Sicilien dont la personne et les doctrines présentent un tel caractère d'originalité que l'on ne saurait le classer dans aucune des sectes philosophiques, bien qu'il ait subi l'influence des Ioniens aussi bien que celle des Éléens et des Pythagoriciens[1]. Empédocle d'Agrigente n'appartient nullement à une époque aussi reculée qu'on serait tenté de le supposer, d'après les portraits qu'on nous fait de sa personne, et d'après la renommée de ses actions, qui le placeraient presque sur la même ligne qu'Épiménide et Abaris. On sait, en effet, que cet Empédocle, fils de Méton[2], vécut vers la 84ᵉ ol. (444), et qu'il prit part, à cette époque, à la fondation de Thurii, entreprise en commun par presque toutes les tribus helléniques, avec un enthousiasme général et de grandes espérances, sur l'emplacement même de Sybaris détruite. Aristote le considérait comme con temporain d'Anaxagore, mais il croyait que ses écrits avaient paru avant ceux du sage de Clazomène. Empédocle jouissait de la plus haute considération parmi ses compatriotes d'Agrigente et, à ce qu'il paraît, dans les

[1] Platon, dans le passage important (*Soph.*, p. 242), réunit les Ἰάδες καὶ Σικελαὶ Μοῦσαι à la philosophie, en rapportant les Σικελαί à Empédocle.

[2] Il y avait un Empédocle antérieur, père de Méton, vainqueur olympique dans la course des chevaux. 71ᵉ o..

Digitized by Google

autres États doriens de Sicile. Il changea la constitution de sa ville natale en abolissant l'autorité oligarchique des Mille, avec l'assentiment unanime et à la satisfaction complète du peuple, qui alla, dit-on, jusqu'à lui offrir la dignité royale. Mais c'étaient surtout de grandioses améliorations dans la situation topographique et dans les conditions physiques de contrées entières qui constituèrent sa gloire. A Sélinonte, il détruisit les émanations pestilentielles des marais, en faisant passer deux petites rivières à travers les bas-fonds marécageux et en donnant ainsi un écoulement aux eaux stagnantes, et de belles médailles de Sélinonte éternisent encore ce mérite du sage[1]. Ailleurs, il barre par de grands travaux des vallées ou d'étroits ravins qui laissent passage à des vents pernicieux, et s'acquiert ainsi le nom de « détourneur des vents » (κωλυσανέμας)[2]. On comprend qu'il n'ait pas toujours refoulé ou caché l'orgueilleuse conscience de son génie extraordinaire et d'une supériorité peu commune sur la courte vue du vulgaire; et on ne peut guère s'étonner qu'il ait passé aux yeux de ses compatriotes de Sicile pour un être supérieur qui dominait la nature par des forces miraculeuses et qui voyait l'avenir. Parmi les Ioniens, il est vrai, dans ce peuple aux regards ouverts et à l'esprit hardi, qui s'efforçait de démêler partout les causes naturelles

[1] V. sur ces médailles les *Annali dell' Instituto di corrisp. archeologica*, 1845, p. 265.

[2] *Empedocles Agrigentinus, de vita et philosophia ejus exposuit, carminum reliquias collegit* Sturz, Lipsiæ, 1805, I, p. 49.

Digitized by Google

des phénomènes, des croyances de ce genre auraient eu de la peine à se répandre; mais les Doriens de Sicile étaient encore bien plus habitués à rattacher tout ce qu'ils venaient d'éprouver ou d'observer à l'antique foi de leurs pères, et à le juger d'après l'analogie de la tradition religieuse.

L'écrit d'Empédocle sur la nature portait également dans le ton de son langage épique, et dans toute sa tendance le cachet d'un profond enthousiasme. Dès l'exorde le philosophe déclarait que c'était une fatalité nécessaire, un antique arrêt des dieux, quand un de ces êtres divins à la vie prolongée avait, dans l'aberration de ses sens, souillé son corps en versant du sang, il devait errer loin des immortels pendant trente mille saisons. C'est ainsi que lui-même, le poëte, était un fugitif et un banni du ciel, parce que, confiant dans la Discorde furieuse, il avait commis un meurtre[1]. Or, comme le meurtrier fugitif avait, depuis l'antiquité héroïque de la Grèce, besoin d'une expiation et d'une purification, de même un dieu expulsé et banni dans un corps humain, devait être purifié et expié pour pouvoir retourner à son origine pure et sublime. C'est sans doute cette purification que devaient accomplir les hautes contemplations du poëme qui s'appelait, à cause de cela même, — soit dans son ensemble, soit dans une partie, — « chants de purification » (καθαρμοί).

[1] Fragm. dans Plutarque, *de Exilio*, c. XVII (p. 607), dans Sturz, v. 5 et suiv.

Digitized by Google

D'après les idées de la métempsycose, Empédocle croyait déjà avoir été, depuis son expulsion du ciel, buisson, poisson et oiseau, garçon et jeune fille : maintenant les puissances « qui conduisent les âmes » l'avaient amené dans cette sombre caverne de la terre[1] : d'ici le retour à la dignité divine lui était ouvert comme aux voyants, aux chanteurs et aux autres bienfaiteurs de l'humanité. La grande doctrine de l'*amour*, qui forme le monde, était probablement révélée au poëte par la muse qu'il invoquait, comme le secret dont la contemplation l'affranchirait de toutes les influences de la discorde pernicieuse, et qui pourrait le purifier de toutes les taches qu'elle avait laissées sur son âme[2].

La doctrine d'Empédocle sur la nature a plus d'un rapport avec celle des Éléens, aussi dit-on que Zénon

[1] C'est ainsi qu'il faut évidemment unir les v. 362 et 9 dans Sturz, pris dans Diogène Laërce, VIII, 77, et dans Porphyre, *de Antro nymph.*, c. VIII. (Cf. *Quæst. Empedocl. spec.*, II, scr. Mullachius. Berlin, 1853, p. 15 et suiv. E. M.)

[2] C'est ce que prouve le passage chez Simplicius à la *Phys.*, f. 34 (v. 52 et suiv. chez Sturz) :

Καὶ φιλότης ἐν τοῖσιν, ἴση μῆκός τε πλάτος τε,
Τὴν σὺ νόῳ δέρκευ, μηδ' ὄμμασιν ἧσο τεθηπώς, etc.

De même la muse dit au poëte :

. . . . . Σὺ δ' οὖν, ἐπεὶ ὧδ' ἐλιάσθης,
Πεύσεαι· οὐ πλεῖόν γε βροτείη μῆτις ὄρωρεν,

v. 331 dans Sext. Emp., *Adv. mathemat.*, VII, 122, et suiv. (Bekker, p. 217 E. M.). L'invocation à la muse se trouve chez Sext. Empir., *Adv. mathemat.*, VII, 124, v. 341 et suiv. (Bekker, l. c. Cf. Th. Bergk, *De Empedoclis proœmio*, Berlin, 1839, et Hollenberg. *Empedoclea*, Berlin, 1853. E. M.)

Digitized by Google

commenta son poëme, ce qui veut dire sans doute qu'il le ramena aux principes plus rigoureux de l'école éléenne. La philosophie d'Anaxagore cependant, qui, à son tour, n'aurait pu naître, si dès lors la théorie des Éléens de l'Être permanent n'avait été opposée à celle d'Héraclite du fleuve des choses, n'était pas non plus complétément étrangère à la doctrine d'Empédocle. Lui aussi niait qu'il y eût une naissance et une mort, et ne voyait en ce que l'on appelle ainsi que l'union et la séparation. Comme les Éléens, il supposait un Être permanent et impérissable; mais cet être était à ses yeux, dès son origine, un être quadruple, car il considérait les quatre éléments comme des êtres particuliers et fondamentaux. En langage mythologique, il les appelait : le feu, Zeus, qui pénètre tout; l'air, Héra, qui donne la vie; la terre, le sombre séjour des esprits bannis, Aïdonée; et l'eau par un nom de sa propre invention, Nestis. Sur ces quatre êtres fondamentaux règnent deux principes moteurs, l'un positif, l'autre négatif, l'amour qui unit et crée, et la discorde, qui désunit et détruit. Par l'action de la discorde, le monde est arraché à son état primitif, où toutes les choses formaient, tranquillement concentrées, un globe, « le divin *sphèros;* » et une suite de développements commence qui finissent par former peu à peu le monde actuel. Empédocle décrivait et expliquait d'une façon ingénieuse la belle construction de l'univers, et il entrait très-avant dans l'étude des qualités de la surface terrestre et de ses produits. On comprend que les quatre êtres fondamentaux avec

Digitized by Google

leurs essences diverses et les deux puissances motrices ne le laissaient pas manquer de causes pour expliquer ses théories. Son génie le conduisit ici à des traces que la science n'a retrouvées que de notre temps, et dont elle a fait des voies frayées. C'est ainsi qu'il enseignait que les montagnes et les rochers avaient été poussés et élevés par un feu souterrain[1], sorte de divination de la théorie de l'élévation qui règne aujourd'hui parmi les géologues, et il décrivait les formations grossières et gigantesques des premiers animaux, de façon presque à faire croire qu'il a connu les restes fossiles du règne animal antédiluvien[2].

En abordant le groupe de philosophes qu'on appelait en Grèce les Italiques[3], nous entrons dans les régions les plus obscures de ce terrain, où il ne peut guère encore être question d'écrivains et de livres déterminés. La personnalité de Pythagore n'est cependant pas tellement obscure qu'il y ait lieu de supposer un Pythagore antéhistorique qui aurait fondé une sorte de religion pythagoricienne et la constitution primitive des villes italiennes, et qu'on aurait déjà célébré dans d'antiques légendes comme le maître de Numa et l'auteur d'une antique civilisation et sagesse de l'Italie[4]. Les premiers

[1] Plutarque, *de Primo frig.*, cap. XIX (p. 953).

[2] V. surtout Aelien, *Hist. An.*, XVI, 29 (Sturz, v. 214 et suiv.).

[3] On les appelait ainsi en employant le mot d'Italia dans son sens restreint qui ne comprenait que les Bruttii et les Calabres ; autrement on ne pourrait séparer les Eléens de l'école italique.

[4] C'est là la manière de voir de Niebuhr. *Röm. Gesch.* I, p. 165, 244. 2e édition.

Digitized by Google

Grecs qui fassent mention de Pythagore, Héraclite et Xénophane, ne parlent point de lui comme d'un personnage fabuleux : Héraclite, surtout, en parle comme d'un rival dont la manière de rechercher la vérité n'était pas différente de la sienne ; aussi la tradition commune mérite-t-elle une créance complète, quand elle dit que Pythagore, fils de Mnésarque, ne fut pas indigène du pays où il acquit une autorité si merveilleuse, et qu'il émigra de l'île ionienne de Samos, sa patrie, quand elle fut tombée sous le gouvernement tyrannique de Polycrate, pour se rendre en Italie, fait que l'on place, avec beaucoup de raison, dans l'ol. 62e, 4 (529)[1]. C'était une conséquence du caractère différent et de la destinée particulière des tribus grecques, que la philosophie qui se propose de rendre l'esprit indépendant et de l'émanciper des préjugés et des traditions, reçût son impulsion dans toutes les directions par des hommes ioniens. On peut même dire que c'était une idée ionienne que de se créer une sagesse pour son propre compte. Aux yeux du Dorien, les traditions des aïeux, la religion et la coutume héréditaire avaient plus de valeur que les inventions de sa propre imagination.

Ce Pythagore ionien, avant d'arriver en Italie, ne fut probablement pas bien différent d'hommes tels que Thalès et Anaximandre : esprit investigateur qui ouvrait

[1] Le sens général du passage (Cicero, *de Republ.*, II, 15) prouve que les chronologistes anciens désignèrent ol. 62e, 4, comme l'année de l'arrivée de Pythagore en Italie. On donne pour première année du gouvernement de Polycrate ol. 62e, 1. Cf. chap. XIII.

Digitized by Google

ses regards à l'expérience. Il aura sans doute uni aux études de mathématiques qui firent leurs premiers pas parmi les Ioniens, la science de la nature, et des connaissances variées qu'il cherchait à augmenter encore par des voyages[1]. Héraclite le compte parmi les polymathes ; quelque part il dit même de lui : « Pythagore, fils de Mnésarque, s'est appliqué, plus que tous les autres humains, à l'investigation et à l'information. Il s'est fait une sagesse, une polymathie et une fausse habileté[2]. » Mais ce sage Ionien se mêla, en arrivant à Crotone, à une population composée d'éléments doriens et achéens ; son parti s'étendit de plus en plus dans les villes doriennes voisines, et il serait difficile de dire lequel des deux agit le plus sur l'autre, de l'esprit du philosophe étranger, ou du caractère des citoyens de Crotone et des villes voisines qui reçurent son enseignement. Ce qui est évident, c'est que des spéculations sur la nature des choses, émanées de la curiosité scientifique pure et désintéressée, n'y pouvaient guère trouver un terrain propice. C'est ce qui explique pourquoi toutes les tendances de Pythagore et de ses disciples s'appliquaient de préférence à la vie pratique, pourquoi ils se

[1] Il ne faudrait cependant pas citer comme témoin de ce que Pythagore aurait recueilli toute sa sagesse en Égypte, le *Busiris* d'Isocrate (§ 28), car ce Busiris n'est qu'un tour de force oratoire et sophistique, qui ne prétend nullement à la vérité historique.

[2] Πυθαγόρης Μνησάρχου ἱστορίην ἤσκησεν ἀνθρώπων μάλιστα πάντων... ἐποιήσατο ἑαυτοῦ σοφίην, πολυμαθίην, κακοτεχνίην. Diogène Laërce, VIII, 6. Ἱστορίη dans l'usage ionien est une investigation qui consiste à questionner.

Digitized by Google

proposèrent surtout de donner à la vie humaine, et à la vie politique en particulier, une forme qui répondît à une idée élevée de l'ordre universel. Ce n'est point une fable, que les villes de l'Italie méridionale, Crotone, Caulonie, Métaponte et autres, aient eu pendant quelque temps une existence puissante et heureuse, sous la direction de sociétés pythagoriciennes, bien gouvernées à l'intérieur d'après des principes aristocratiques, fortes en face de l'étranger. Même lorsqu'après la destruction de Sybaris par les Crotoniates (ol. 67e, 3, 510), des querelles entre la noblesse et le peuple, au sujet de la distribution des terres, eurent amené une violente persécution des Pythagoriciens, il y eut encore des années pendant lesquelles des Pythagoriciens dirigèrent de nouveau les villes italiennes. C'est ainsi qu'Archytas, le contemporain de Socrate et de Platon, administra avec beaucoup de gloire les affaires de Tarente[1].

Quand on se demande en quoi consista l'activité personnelle de Pythagore, il faut évidemment la chercher dans des leçons publiques, souvent dans de simples sentences de forme concise et symbolique qu'il

[1] Après Archytas il paraît y avoir eu une seconde expulsion des Pythagoriciens d'Italie. C'est alors que Lysis, le Pythagoricien, semble être venu en réfugié à Thèbes, où il devint le maître d'Epaminondas. Les plaisanteries sur les Pythagoriciens et les Πυθαγορίζοντες avec leurs manières originales et leurs coutumes singulières appartiennent toutes à la comédie moyenne ou à la nouvelle, c'est-à-dire aux temps postérieurs à la 100e ol. Auparavant il n'y avait pas en Grèce de philosophes de cette sorte. Meineke, *Quæstiones scenicæ*, I, 24.

Digitized by Google

communiquait au cercle de ses amis et de ses confidents, dans l'organisation enfin et la direction de ces sociétés et de l'ordre particulier qui y régnait. Il n'y a point, en effet, d'indication certaine d'aucun écrit de Pythagore ; il n'existe pas un seul fragment de quelque couleur authentique. Ce que l'on cite comme œuvre de ce sage, la sainte révélation, par exemple (ἱερὸς λόγος), appartient, pour la plupart, à la catégorie des productions fabriquées par ces Orphiques pythagorisants, dont on a caractérisé plus haut (chap. XVI) le rapport avec les vrais Pythagoriciens.

L'idée fondamentale de la philosophie pythagoricienne, à savoir que la force et l'essence de tous les êtres repose sur un rapport de nombre qui y est contenu, que le monde consiste par l'harmonie, par la concordance de ces divers éléments, que — les pythagoriciens le disaient nettement, — les nombres étaient le principe de tout l'être, cette idée a sans doute été émise par le maître lui-même, et l'école la professa avec unanimite. Mais le développement exact et scientifique de cette idée en écrits du dialecte dorien, tel que nous le trouvons dans les fragments conservés de Philolaos (ol. 90e, 420), n'appartient qu'à ces temps postérieurs. Cette idée, qui ne place pas, en suivant les errements des anciens Ioniens, l'essence des choses dans une matière primitive et motrice, ni, comme les derniers Ioniens, dans une rencontre de l'esprit et de la matière ; qui la plaçait, au contraire, dans la forme, laquelle repose sur des proportions régulières, et qui se figurait cette régularité

Digitized by Google

elle-même comme un principe créateur, cette idée fut principalement nourrie par les études mathématiques que Pythagore transporta en Italie, et qui, on le sait, fortement encouragées en ce pays, y devinrent, pour la première fois, un élément essentiel de l'éducation. Elle rencontra un aliment non moins important dans l'exercice de la musique doublement favorable aux idées pythagoriciennes, et sous le rapport théorique, — l'action des proportions numérales ne ressort nulle part avec autant d'évidence que dans la puissance des sons, — et sous le rapport pratique, puisque le chant, accompagné de la cithare, tel que les Pythagoriciens l'aimaient, semblait produire le plus directement cet ordre et ce calme de l'âme, cette harmonie morale que les Pythagoriciens considéraient comme le but suprême de l'éducation humaine.

CHAPITRE XVIII

HISTORIOGRAPHIE

Il est curieux qu'un peuple puisse être, comme le peuple grec, si intelligent, si cultivé et éprouver pourtant si tard le besoin de noter exactement ses entreprises et ses destinées dans la paix et dans la guerre.

L'Orient avait ses chroniques et ses annales depuis un

Digitized by Google

temps immémorial. On voit, par les restes de l'ouvrage de Manétho, qui est fondé sur des travaux antérieurs, jusqu'à quelle époque reculée peut remonter une histoire nullement fabuleuse, mais chronologique et positive de l'Égypte[1]. Les monuments eux-mêmes, par des sculptures que commentaient des inscriptions, fournissaient une histoire authentique, confirmée par noms et chiffres, des prêtres et des rois, et nous avons l'espoir de pouvoir un jour la déchiffrer tout entière. L'empire de Babylone a également une histoire antique de ses souverains que Bérose communiqua aux savants grecs[2], comme Manétho leur fit part de la sienne. Le roi Assuérus dans le livre d'*Esther*, fait inscrire dans sa chronique[3] les bienfaiteurs du trône et s'en fait lire des passages dans ses nuits d'insomnie : nul doute que depuis de longs siècles on faisait ainsi à la cour d'Ecbatane et de Babylone. Ici encore, l'art plastique a le caractère annaliste qu'on trouve en Égypte : il éternise des expéditions d'armées, des alliances avec des empires amis, le tribut des provinces, et les dernières découvertes permettent d'espérer qu'on verra sortir des contrées les plus diverses de l'antique royaume d'Assyrie un nombre de plus en plus grand de ces

[1] Manétho, grand-prêtre à Héliopolis en Égypte, écrivit sous Ptolémée Philadelphe (284 A. C.) trois livres intitulés *Ægypliaca.* (Voy. Ch. Müller, *Hist. Græc. fragm.*, t. II, p. 511. K. H.)

[2] Bérose de Chaldée écrivit sous Antioche Théos (262 A. C.) un ouvrage intitulé *Babylonaïca* ou *Chaldaïca.* (Voy. Ch. Müller, *loc. cit.*, p. 495. K. H.)

[3] Βασιλικαὶ διφθέραι; c'est là que puisa Ctésias. Diodore II, 32.

Digitized by Google

sculptures. L'agglomération d'énormes populations dans d'immenses villes, la constitution despotique, la grande influence des événements de cour sur le bonheur et le malheur de tant de sujets fixaient les regards de millions d'hommes sur un seul point et donnaient un intérêt très-étendu à des notices sur la vie des souverains. Même sans ces motifs, qui sont dans la nature de la constitution monarchique, l'union des tribus d'Israël autour d'un seul sanctuaire et sous une seule loi dont un nombreux clergé était le gardien vigilant, avait eu pour résultat de faire noter et conserver les antiques et vénérables traditions du peuple de Dieu.

Quelle différence, à cet égard, avec le peuple grec! Ici une vie insouciante, remplie de fantaisies juvéniles, se continue jusque vers les époques où ce peuple joue lui-même le rôle le plus important dans l'histoire universelle et se mesure dans de grandes guerres avec ces nations depuis longtemps mûres de l'Orient. L'illustration d'un passé que l'imagination avait orné de tous ses enchantements, ne permettait guère aux souvenirs des exploits et des événements d'un temps moins reculé de se fixer. La constitution républicaine, elle aussi, et la division de la nation en d'innombrables petits États, empêchaient l'intérêt de se concentrer sur certains événements principaux. L'attention qu'on prêtait aux destinées de la patrie se renfermait dans un cercle trop étroit, et changeait d'objet avec chaque génération. Pas un fait, pas un événement avant le conflit de la Grèce avec l'empire perse, ne semblait pouvoir se me-

Digitized by Google

surer avec ces grands événements du temps mythique, auxquels des héros de toutes les contrées de la Grèce avaient pris part selon la légende : aucune ne produisait sur les auditeurs une impression aussi bien accueillie. Le Grec exigeait d'une communication publique, destinée à l'éducation ou à l'amusement de tous, qu'elle procurât à l'esprit une joie pure et noble, et les traditions historiques étaient, grâce aux animosités entre les républiques grecques, de nature à blesser les uns, si elles flattaient les autres. Bref, le génie de la Grèce a voulu que l'esprit de la nation ne se dégageât que fort tard de la mythologie poétique et ne trouvât que fort tard dans la situation et les événements contemporains un objet digne de sa réflexion et de son imagination. Cela nous a privé de bien des feuilles dans l'histoire des siècles antérieurs à la guerre des Perses, mais la civilisation grecque n'a pu devenir que par là ce qu'elle est devenue. La poésie grecque, en restant affranchie de la réalité immédiate, a gagné cette vérité intime, cette valeur universelle et humaine qui ont fait qu'Aristote la préfère à l'histoire[1]. L'art grec, en ne descendant que fort peu de son monde poétique dans la réalité présente, s'est approprié une noblesse et une élévation de formes qu'il n'aurait jamais atteintes sans cela; toute la culture intellectuelle des Grecs, en un mot, n'aurait pas pris cette direction libérale vers ce qui est *noble et*

[1] Aristote, *Poétique,* 9. « La poésie est plus philosophique et plus riche en pensées que l'histoire. Car la poésie exprime plutôt ce qui a une valeur générale, l'histoire ce qui touche l'individu. »

Digitized by Google

beau (καλὸν κἀγαθόν) si la base en avait été différente.

L'écriture peut bien avoir été connue parmi les Grecs quelques siècles avant Cadmos de Milet[1]; mais elle ne fut jamais employée, à cette époque, à consigner avec détail des faits historiques. Les listes des vainqueurs d'Olympie, et celles, complétées par la mémoire, des rois de Sparte et des prytanes de Corinthe, qui semblaient aux érudits alexandrins assez authentiques pour fonder sur elles l'édifice de l'ancienne chronologie grecque; plusieurs vieux traités et des alliances que l'on voulait mieux assurer en les consignant par écrit, des délimitations de frontières, etc., voilà ce qui forme les premiers rudiments d'une histoire positive[2]. Tout cela était bien loin encore d'une notation détaillée d'événements contemporains. Bien plus, lorsqu'après l'époque des sept sages, on commence peu à peu, parmi les Ioniens et les autres Grecs, à noter en prose les événements, l'histoire naissante ne s'applique nullement à ce qui semblerait devoir l'occuper le plus naturellement. On dirait, au contraire, qu'elle décrit d'abord de vastes circuits à travers des temps et des peuples lointains, avant qu'elle se tourne peu à peu en lignes spirales de plus en plus resserrées, vers l'objet le plus proche, l'histoire du peuple grec dans les dernières années, tant on était convaincu qu'on avait suffisamment fait pour ces sujets quand on les avait discutés de vive voix dans la vie

[1] V. chap. IV.

[2] V. M. Egger, *Mémoires de littérature ancienne*. Paris, Durand, 1862, p. 269 à 315. K. H.

Digitized by Google

ordinaire, et qu'on les avait transmis de bouche à ceux qui pouvaient trouver intérêt à les connaître.

Les Ioniens qui, dans toute cette période, se présentent comme les hardis novateurs, les voyageurs intrépides dans le domaine de l'esprit, ouvrent ici encore la marche; ils sont aussi les premiers qui, rassasiés de la nourriture enfantine de la mythologie, jettent de tous côtés leurs yeux intelligents et mobiles, et cherchent partout des sujets nouveaux pour la réflexion et pour la parole. Le goût de l'expansion la plus variée, du récit continuel était bien inné dans ce peuple ionien. Ce qui n'est pas moins important, le premier Ionien qu'on cite comme historien, est Milésien. Milet, la patrie des premiers philosophes et des premiers historiens, la ville universelle, riche et florissante par son industrie et son commerce, fut évidemment le véritable foyer de ce mouvement intellectuel: les agitations politiques du libéralisme ionien elles aussi partaient d'ici, et la pure langue ionienne de Milet fut le premier dialecte de la Grèce, cultivé par la prose. Si les Milésiens n'avaient bu trop profondément, en compagnie de leurs voisins de l'Asie Mineure, à la coupe de la jouissance douce et voluptueuse, s'ils avaient su conserver, au milieu de la civilisation et du mouvement qui affluaient de toutes parts, la sévérité morale et la virilité de l'antique Hellade, Milet serait devenue ce que fut Athènes, la maîtresse des peuples.

Cadmos de Milet est cité comme le premier historien, et à côté de Phérécyde de Syros, comme le premier

Digitized by Google

prosateur. Sa vie ne peut être placée que peu avant la 60e ol. (540)[1]. Il avait écrit une histoire de la fondation de Milet (Κτίσις Μιλήτου), qui s'étendait en même temps sur l'Ionie entière. Cette histoire se mouvait donc dans cette espèce de clair-obscur dont quelques traditions isolées d'un caractère historique s'étaient seules conservées, toujours étroitement entrelacées d'idées mythiques. L'ouvrage authentique de Cadmos semble s'être perdu de bonne heure : le livre qui portait son nom et qui existait au temps de Denys (sous Auguste) était considéré comme supposé[2].

Le plus proche de Cadmos par le temps fut Acusilaos d'Argos. Quoique Dorien d'origine, il se rattache par le dialecte aux Ioniens, qui avaient fondé le genre, ce qui est la règle générale dans l'histoire de la littérature grecque. Acusilaos était tout entier occupé du passé légendaire : son but n'était autre que de résumer dans un récit succinct et analytique tous les événements depuis le chaos jusqu'à la guerre de Troie. On disait de lui, d'une façon très-caractéristique, qu'il avait traduit Hésiode en prose[3], bien qu'il racontât aussi beaucoup de

[1] V. Clinton, *Fast. Hell.*, vol. II, p. 386 et suiv.

[2] Voy. sur lui et tous les historiens suivants la dissertation *On certain early Greek historians mentioned by Dionysius of Halic.* Dans le *Museum critic.*, I, p. 80, 216. II, p. 90. (Voy. surtout le notices publiées par MM. Théod. et Ch. Müller dans l'excellent recueil des *Fragmenta Historicorum Græcorum*, Paris, Didot, 1841-1851, 4 vol. gr, in-8°. K. H.)

[3] Clem. Alex. *Stromat.*, VI, p. 629, A.

Digitized by Google

mythes différents dans le ton des Orphiques d'alors[1]. Quant à l'histoire positive, il n'y semble avoir touché nulle part.

D'un caractère tout autre est l'Ionien Hécatée de Milet, dont on sait qu'il était déjà un homme très-considéré au moment où les Ioniens se disposèrent à entreprendre la révolte contre le joug perse sous Darius (ol. 69e, 2, 502). Il s'éleva alors dans le conseil d'Aristagoras, et dissuada de l'entreprise en énumérant les nations soumises au roi des Perses, et toutes les ressources de guerre dont il disposait. Si néanmoins ils voulaient se soulever, il conseillait de chercher avant tout à se maintenir sur mer au moyen d'une grande flotte et à employer à ce but les trésors sacrés du temple des Branchides[2]. On reconnaît là l'homme expérimenté, qui examine froidement la situation réelle des choses.

Hécatée n'avait plus cet intérêt dominant pour les origines fabuleuses de son peuple, moins encore cette foi enfantine et naïve que manifeste Acusilaos l'Argien. « Voici, disait-il dans un fragment conservé[3], ce que raconte Hécatée de Milet : j'écris ce qui me paraît être la vérité, car les discours des Grecs sont variés et ridicules, ou du moins ils me semblent tels. » Aussi

[1] Ch. xvi, note. Les fragments d'Acusilaos se trouvent dans le *Phérécyde* de Sturz.

[2] Hérodote V, 36, l'appelle Ἑκαταῖος ὁ λογοποιός. Moins sûres sont l'époque de la naissance d'Hécatée (ol. 57e, 4) et celle de sa mort (ol. 75e, 4).

[3] V. Démétrius, *de Eloc.* § 12. *Historicorum græc. antiq. fragmenta coll.* Fr. Creuzer, p. 15.

Digitized by Google

avait-il déjà des velléités de cette passion de l'interprétation rationaliste qui essaye de transformer les créations merveilleuses de la fable en événements tout naturels; c'est ainsi qu'il expliquait Cerbère comme un serpent qui aurait hanté le promontoire de Ténaros. Cependant son attention se portait de préférence sur le présent et les qualités des pays et des empires avec lesquels la Grèce commençait alors à se trouver en contact immédiat. Comme Hérodote, il avait fait de grands voyages et recueilli, sur l'Égypte en particulier, de nombreuses notices. Hérodote essaye souvent de le redresser, en reconnaissant cependant par cela même en lui son prédécesseur le plus important[1]. Hécatée réunit les résultats de ses recherches historiques et ethnographiques, dans un ouvrage intitulé : « *le Tour du monde* » (Περίοδος γῆς). Il entendait par là une description des côtes de la Méditerranée et de l'Asie méridionale jusque vers l'Inde. Le point de départ était la Grèce, d'où l'auteur se dirigeait, dans le premier livre, l'*Europe*, vers l'ouest, dans le second, l'*Asie*, vers l'est[2]. Hécatée compléta aussi et corrigea la première carte de la terre dessinée par

[1] *Fragm. hist. gr.*, ed. C. et Th. Mülleri. Paris, 1841, t. I, p. 21-23. E. M.

[2] 331 fragments en sont réunis dans les *Fragmenta Hecataei Milesii* de R. H. Klausen. Berolini, 1831. Parfois l'écrit paraît avoir éprouvé un travail postérieur de complément ce qui arriva à presque tous ces ouvrages d'usage pratique. Ainsi Hécatée mentionne (*Fragm.* 27) Capoue, nom qui, d'après Tite Live (IV, 37) ne fut donné à l'ancienne Vulturnum qu'en 332, de la fondation de Rome (420 av. J. C.).

Digitized by Google

Anaximandre[1]; et ce fut sans doute cette carte qu'Aristagoras de Milet porta à Sparte avant la révolte des Ioniens, et sur laquelle il montra au roi de Lacédémone les pays, les fleuves et les villes principales de l'Orient. Outre cet ouvrage, on en attribue à Hécatée un autre qu'on appelle tantôt histoire, tantôt généalogie, et dont on cite quatre livres. Ici Hécatée s'occupait des traditions nationales des Grecs, et ajoutait, malgré tout son mépris rationaliste pour les vieux contes, une grande importance aux arbres généalogiques des familles qui remontaient au temps mythique : il s'en fabriqua même un à lui-même, où son aïeul au seizième degré était un dieu[2]. A un fil de ce genre on pouvait commodément rattacher toutes sortes de choses des différentes époques de l'histoire, et Hécatée racontait certainement dans cet ouvrage bien des événements des temps historiques[3], sans cependant écrire une histoire suivie de ces périodes. La langue d'Hécatée était un dialecte ionien pur, son style d'une grande simplicité, parfois cependant agréablement animé par la façon gaie et naïve dont il faisait ressortir les choses racontées[4].

Phérécyde n'a de commun avec Hécatée que ces travaux généalogiques et mythologiques; il ne s'est pas oc-

[1] Cela ne fait pas de doute, selon Agathémère, I, 1.

[2] Hérodote II, 143.

[3] Comme celui cité par Hérodote VI, 137.

[4] Comme dans le fragment dans Longin, π. Ὕψους, sct. 27. *Histor. antiq. fragm.*, coll. Creuzer, p. 54. (T. I, p. 28, coll. Müller. K. H.)

Digitized by Google

cupé comme lui de géographie et d'ethnographie. Natif de Léros, petite île près de Milet, il alla à Athènes, ce qui fait qu'on l'appelle tantôt Lérien, tantôt Athénien. Sa maturité coïncide à peu près avec les guerres médiques. Ses écrits embrassaient une grande masse de traditions fabuleuses; il traitait d'une façon particulièrement étendue, et dans un ouvrage séparé, les premiers temps d'Athènes. Il constituait la source principale pour les mythographes plus récents, et ses nombreux fragments peuvent seuls, encore aujourd'hui, former la base de beaucoup de recherches mythologiques[1]. Le fil des généalogies le conduisit également depuis Philée, fils d'Ajax, par exemple, jusqu'à Miltiade, le fondateur de la souveraineté de la Chersonèse, et il trouvait ainsi l'occasion de parler de l'expédition de Darius contre les Scythes, sur laquelle nous possédons de lui un fragment de grande valeur.

Charon de Lampsaque, colonie de Milet, appartient également à cette génération[2] quoiqu'il mentionnât déjà des événements qui tombent dans les premières années

[1] *Pherecydis fragmenta e variis scriptoribus coll.* Fr. Guill. Sturz, ed. altera Lips., 1824. Une questisn fort douteuse et très-difficile à élucider est de savoir si les dix livres que citent les anciens, ont été publiés par Phérécyde lui-même dans cette suite, ou si des savants plus récents n'ont pas plutôt ajouté les uns aux autres dans cette succession divers petits écrits séparés.

[2] Denys d'Halic. (*de Thuc. jud.*, 5, p. 818.) Reiske compte Charon ainsi qu'Acusilaos, Hécatée et autres parmi les anciens, Hellanicos au contraire, Xanthos et autres parmi les prédécesseurs immédiats de Thucydide.

Digitized by Google

du règne d'Artaxercès (Ol. 78e, 4 (464)[1]. Cháron continua les investigations d'Hécatée sur l'ethnographie de l'Orient. Il écrivit, ainsi que cela était la coutume chez ces vieux historiens, des livres séparés sur la Perse, la Libye, l'Éthiopie, etc.; en y rattachant l'histoire de son temps, car il fut dans la narration de la guerre médique le prédécesseur d'Hérodote qui cependant ne le nomme jamais. On voit par les fragments conservés qu'il est à Hérodote ce qu'est un chroniqueur aride à un historien sous les mains duquel tout prend de la vie et du caractère[2]. Charon avait écrit, dans un ouvrage particulier, la chronique de sa ville natale[3], ainsi que le firent beaucoup d'anciens historiens qu'on appelait pour cette raison des horographes; et parmi lesquels étaient probablement la plupart de ces vieux auteurs oubliés qu'énumère Denys d'Halicarnasse[4].

Hellanicos de Mitylène est déjà presque comtemporain d'Hérodote. Nous savons qu'il avait soixante-cinq ans et qu'il écrivait encore, au début de la guerre du Péloponnèse[5]. Hellanicos se distingue déjà essentielle

[1] Plutarque, *Themist.*, 27.

[2] Voy. les fragments de Charon, dans Creuzer, l. c. p. 89 et suiv. (Cf. C. et Th. Müller, l. c. XVI à XX. E. M.)

[3] ὧροι répondant au latin *annales*, et qu'il ne faut pas confondre avec ὅροι, indication de frontières. V. Schweighäuser sur *Athénée*, XI, 475 B.; XII, 520, D.

[4] Eugéon de Samos (cf. plus haut ch. xi), Deïochos de Proconnèse, Eudème de Paros, Démoclès de Phigalie, Amélésagoras de Chalcédoine (ou Athènes).

Par la savante Pamphila dans Aulu-Gelle. *N. A.* XV, 23.

Digitized by Google

ment, comme mythographe et historien, des vieux chroniqueurs du genre d'Acusilaos et de Phérécyde; il est déjà bien plus savant et il ne se propose pas seulement de noter et de communiquer les faits, mais encore de les ordonner et de les redresser. Outre une quantité d'ouvrages sur divers cycles légendaires et mythes locaux, il avait écrit « les prêtresses d'Héra d'Argos, » où il énumérait jusqu'au temps les plus reculés, d'après toutes sortes de traditions obscures évidemment, mais aussi d'après des renseignements authentiques, toutes les femmes qui remplirent ce sacerdoce et où il mettait en ordre chronologique toutes sortes d'événements importants de l'âge héroïque. Il n'est pas probable qu'Hellanicos fût le premier qui entreprit de faire une liste de ce genre et de l'accompagner de dates; les prêtres et les serviteurs du temple d'Argos ont sans doute, longtemps avant lui, rempli de longues heures de loisir à composer habilement de ces registres et à les confirmer par des monuments prétendus antiques[1]. Les Carnéoniques d'Hellanicos seraient plus importants pour nous. C'était une des premières tentatives d'histoire littéraire, car on y énumérait les vainqueurs aux con-

[1] On trouve des exemples de ces catalogues de prêtres que l'on forgeait sur les lieux mêmes, non certainement sans quelques pieuses fraudes; tel est l'arbre généalogique des Butades, peint dans le temple de Minerve Poliade (Pausanias I, 26, 6. Plutarque X, *Orat. Vitæ*, 7) et remontant très-probablement jusqu'à l'antique héros Butès; tel encore le *Stemma* des prêtres de Poséidon à Halicarnasse qui commence par un fils de Poséidon lui-même. *Corp. inscr. gr.*, n° 2655.

Digitized by Google

cours de musique et de poésie aux fêtes carnéennes de Sparte (à partir de la 26e ol. (676)[1]. Les écrits d'Hellanicos contenaient des matériaux immenses, puisqu'il traitait aussi, dans des livres spéciaux, de la Phénicie, de la Perse, de l'Égypte, et qu'il décrivit, dans un ouvrage particulier, un voyage au célèbre oracle de Zeus Ammon dans le désert de Libye : il est vrai qu'on doutait de l'authenticité de ce livre. Il descendait très-bas jusque dans l'histoire de son temps, et racontait encore les événements entre la guerre médique et celle du Péloponnèse, brièvement toutefois et sans observer rigoureusement l'ordre chronologique ; c'est au moins ce que lui reproche Thucydide.

Parmi les contemporains d'Hellanicos, il faut compter, d'après Denys, un Lydien hellénisé, Xanthos, fils de Candaule de Sarde. Son ouvrage sur sa patrie, écrit en dialecte ionien, offre encore dans ses pauvres restes l'empreinte d'une haute valeur ; de très-belles observations sur la qualité du sol en Asie Mineure qui faisait supposer et des mouvements volcaniques, et de grandes extensions de la mer. Strabon et Denys y puisent des renseignements exacts sur la différence des races chez les Lydiens[2]. Ce que ces historiens en communiquent porte le cachet non méconnaissable de l'authenticité, quoique plus tard on abusât aussi du nom de Xanthos pour des ouvrages supposés. Les *Magiques* sur-

[1] Cf. ch. XII.

[2] Les fragments dans Creuzer, l. c. p. 135 et suiv. (C. et Th, Müller, l. c. 36-44. E. M.)

Digitized by Google

tout qui portaient son nom et qui traitaient de la religion et du culte de Zoroastre, étaient bien certainement de fabrique postérieure.

Une obscurité plus grande encore plane sur les écrits de Denys de Milet, puisque le vieil écrivain de ce nom a déjà été confondu par les littérateurs anciens avec un auteur beaucoup plus récent de travaux mythologiques. Il est certain que le Denys que suit Diodore de Sicile dans son récit de l'âge héroïque des Grecs, appartient déjà aux temps de l'érudition systématique ; il transforme toute la mythologie héroïque en roman historique, où de grands souverains, généraux, sages et bienfaiteurs du genre humain prennent la place des héros antiques[1]. Quant aux ouvrages qui paraissent revenir au vieux Denys, les Histoires perses et les Événements après Darius — sans doute une suite des premières, — nous n'en connaissons ni le contenu, ni la valeur.

On a coutume de comprendre ces historiens grecs, antérieurs à Hérodote, sous le nom de logographes, parce que Thucydide se sert de cette expression en parlant de ses prédécesseurs. Cette expression n'avait cependant pas chez les Athéniens un sens aussi déterminé, puisqu'on entend par *logos* ni plus ni moins que toute communication en prose. Aussi les Athéniens appelaient-ils du même nom les écrivains de discours, c'est-à-dire les gens qui composaient pour autrui des

Il n'est pas parfaitement établi encore si ce Denys est le même que le Denys de Samos que cite Athénée et qui écrivit sur le cycle, ou si c'est Denys Scytobrachion de Mitylène.

Digitized by Google

discours à prononcer devant les tribunaux. Nous acceptons cependant volontiers ce terme qui permet de comprendre sous une seule dénomination tous ces annalistes grecs; car ils ont réellement en beaucoup de choses un caractère commun. Tous sont animés du désir sincère de communiquer à leurs contemporains, pour leur instruction et leur plaisir, ce qu'ils ont recueilli et obtenu de renseignements, sans cependant avoir la prétention de produire, par une ordonnance savante et un style séduisant, une impression profonde et analogue à celle qu'avaient seules produites jusque-là les œuvres de la poésie. Le premier Grec dans lequel germa l'idée que, pour obtenir cet effet, il n'était point besoin de sujets inventés, que le récit d'événements vrais pouvait agir puissamment et profondément sur les âmes, l'Homère de l'histoire, fut Hérodote.

CHAPITRE XIX

HÉRODOTE.

Hérodote, fils de Lyxès, naquit d'après un renseignement authentique[1], entre la première et la seconde guerre médique, ol. 74[e], 1 (484). Sa famille était une des plus considérables de la colonie dorienne d'Hali-

[1] Pamphila dans Aulu-Gelle. *N. A.* XV, 25.

Digitized by Google

carnasse, ce qui l'impliqua dans les troubles civils de la ville. Halicarnasse était alors gouvernée par la dynastie d'Artémise, l'héroïne courageuse qui, dans la bataille de Salamine, combattit si vaillamment pour les Perses que Xerxès la déclara le seul homme entre tant de femmes. Le petit-fils d'Artémise, Lygdamis, fils de Pisindélis, était hostile à la famille d'Hérodote; il tua Panyasis, oncle maternel d'Hérodote, selon toutes les probabilités, et un de ceux qui renouvelèrent la poésie épique; et il força Hérodote lui-même à fuir à l'étranger. Ces événements durent avoir eu lieu vers la 82e ol. (452).

Hérodote se rendit à l'île ionienne de Samos où sa famille avait sans doute des alliés[1]. Samos doit être considérée comme la seconde patrie d'Hérodote. Beaucoup de passages de son ouvrage le montrent très-familier avec les détails les plus minutieux de l'île et de ses habitants, et lorsque l'occasion s'en présente il semble prendre plaisir à relever avec une prédilection marquée le rôle que joua Samos dans des événements d'une importance générale. C'est là sans doute qu'Hérodote a sucé cet esprit ionien qui respire dans toutes les pages de sa grande œuvre historique. C'est de Samos aussi qu'il entreprit la délivrance de sa patrie du joug de Lygdamis : il y réussit; mais les querelles du parti populaire et du parti aristocratique entravèrent l'exécution de ses projets bien intentionnés. Il quitta de nouveau sa ville natale.

[1] Panyasis aussi est appelé Samien.

Digitized by Google

Hérodote passa les dernières années de sa vie en Italie, à Thurii, ce grand établissement des Grecs réunis auquel tant d'hommes distingués avaient confié leur fortune. Il n'est cependant point nécessaire de supposer qu'il prit part à la première fondation de Thurii : la colonie reçut évidemment plusieurs accroissements successifs. Il est certain qu'il n'y alla qu'après l'explosion de la guerre du Peloponnèse, puisqu'au début de cette lutte il séjournait encore à Athènes. Pour désigner une offrande qui se trouvait dans l'acropole d'Athènes, il indique la position qu'elle occupe par rapport aux Propylées[1] : or, les Propylées ne furent achevées que dans la première année de la guerre du Péloponnèse. D'ailleurs l'historien est visiblement prévenu par les idées qui régnaient parmi les hommes d'État athéniens de l'école de Périclès sur la situation et les rapports réciproques des États grecs ; lui aussi trouve qu'Athènes n'avait point mérité par ces grandes actions dans la guerre médique d'être, après coup, tant enviée et insultée par tous les Grecs qui l'accablaient de reproches précisément vers les premières années de la guerre du Péloponnèse[2].

Hérodote s'établit tranquillement à Thurii et y passa les dernières années de sa vie dans un loisir qui était tout entier consacré à son ouvrage. Aussi les anciens l'appellent-ils souvent, par allusion à l'achèvement de son livre, le Thurien.

[1] Hérodote V, 77.
[2] Cf. Hérodote VII, 139, avec Thucydide II, 8.

Digitized by Google

Dans ce court aperçu de la vie d'Hérodote, il n'a point été question des voyages qui se rattachent si étroitement à ses travaux scientifiques. Hérodote n'est point venu par hasard dans tel ou tel pays, à l'occasion d'affaires commerciales ou de missions politiques : il a entrepris ces voyages, si lointains et si importants pour son époque, par pur amour de la science. Il visita l'Égypte jusqu'à Éléphantine, la Libye jusqu'aux environs de Cyrène au moins, la Phénicie, Babylone, peut-être aussi la Perse, les États grecs sur le Bosphore cimmérien et le pays voisin des Scythes, ainsi que la Colchide, sans compter qu'il séjourna dans plusieurs villes de la Grèce elle-même et de l'Italie méridionale, et qu'il vit surtout les sanctuaires, même celui de Dodone, si éloigné du centre de la Grèce. Sa qualité de sujet du grand roi, on se souvient qu'il était d'Halicarnasse, l'aida beaucoup dans ces voyages ; un Athénien ou un Grec quelconque d'un des États ouvertement en guerre avec la Perse, aurait été traité en ennemi et réduit en esclavage. On peut donc supposer qu'Hérodote entreprit ses voyages, ceux d'Égypte au moins et de l'Asie Mineure, dans sa jeunesse et en partant d'Halicarnasse.

Hérodote ne fit évidemment pas ces recherches sans l'intention d'en communiquer les résultats à ses compatriotes ; mais il est fort douteux qu'il ait eu dès lors en vue le plan de rattacher sa connaissance de l'Orient et de la Grèce à l'histoire des guerres médiques et d'en former un seul grand ouvrage. Quand on réfléchit combien un plan savant de ce genre était resté étranger

Digitized by Google

jusque-là à la littérature historique des Grecs, on se convaincra aisément, qu'il ne put guère se développer et mûrir que successivement dans l'esprit d'Hérodote et qu'il ne songea pas dans sa jeunesse à un genre d'ouvrage différent de ceux qu'Hécatée, Charon et d'autres de ses prédécesseurs et contemporains avaient composés. Même plus tard, au moment où il achevait son grand ouvrage, il nourrissait encore l'idée d'écrire un livre spécial sur l'Assyrie (Ἀσσύριοι λόγοι) et il paraît réellement en avoir existé un au temps d'Aristote[1]. En effet, Hérodote aurait aussi bien pu composer de ce qu'il raconte sur l'Égypte, la Perse et la Scythie, des *Ægyptiaca*, *Persica*, *Scythica*, et il l'aurait fait infailliblement, s'il s'était contenté de poursuivre les voies des logographes anciens.

On raconte qu'Hérodote lut ses travaux historiques à diverses fêtes. Le fait n'est nullement suspect en lui-même ; car les anciens de cette époque, lorsqu'ils travaillaient un ouvrage avec soin et qu'ils lui donnaient une forme attrayante, comptaient toujours bien plus sur le débit oral que sur la lecture solitaire. Thucydide représente souvent les historiens antérieurs dont il désapprouve la manière, comme des gens qui briguaient l'approbation fugitive de la foule qui les écoutait[2]. Les

[1] Aristote, *Hist. anim.*, VIII, xx, 2, mentionne le récit du siége de Ninive par Hérodote (car bien que les manuscrits semblent mieux se prêter au nom d'Hésiode, celui d'Hérodote est cependant le plus probable). C'est évidemment le siége qu'il promet (I, 106) de raconter dans l'ouvrage spécial sur l'Assyrie. Cf. I, 184.

[2] Thucyd., I, 21.

Digitized by Google

chronographes anciens ont encore conservé la date exacte d'une lecture publique qui eut lieu aux grandes Panathénées à Athènes dans l'ol. 83me, 3 (446), lorsqu'Hérodote était âgé de trente-huit ans; et l'on trouvait dans les recueils des plébiscites athéniens un décret proposé par Anytos (ψήφισμα 'Ανύτου), qui assignait à Hérodote une récompense de dix talents sur la caisse de l'État[1]. La lecture d'Olympie est moins authentique, et ce qui est plus suspect encore, c'est l'anecdote d'après laquelle Thucydide enfant y aurait assisté, et, ne pouvant contenir l'ardeur de sa curiosité et l'émotion profonde de son âme, aurait pleuré à chaudes larmes. Abstraction faite des nombreuses invraisemblances de ce récit, on a, dans l'antiquité, inventé trop d'anecdotes destinées à rattacher les uns aux autres des hommes célèbres de la même branche pour que l'on puisse ajouter foi à une historiette de ce genre, si elle n'a pour elle des garants d'un grand poids.

Ce qu'Hérodote communiqua dans des lectures de la nature de celle des Panathénées, doit s'être borné à quelques parties isolées qu'il pouvait déjà avoir achevées alors, l'histoire par exemple et la description détaillée de l'Égypte, ou les relations sur la Perse. La véritable composition de son grand ouvrage historique, et son achèvement ne purent avoir lieu que pendant la guerre du Péloponnèse. Les livres d'Hérodote, les quatre derniers surtout, sont tellement remplis d'allusions aux événements des premiers temps de la guerre du Pélo-

[1] Plutarque, *de Malign. Herod.*, 26.

Digitized by Google

ponnèse[1], qu'on est forcé de supposer qu'il travailla dans ces années plus assidûment que jamais à la rédaction de l'ensemble de son ouvrage. Il est plus que douteux cependant qu'il ait vu encore la seconde moitié de cette guerre et qu'il ait continué son travail pendant cette époque[2]; mais il fut, dans tous les cas, occupé de son ouvrage jusqu'à sa mort, puisqu'il est évidemment inachevé. Car quelle raison aurait-il eue pour ne conduire la guerre des Grecs et des Perses que jusqu'à la conquête de Sestos, sans dire un mot de la continuation de cette lutte? D'ailleurs l'historien promet quelque part[3] de donner dans la suite les détails plus circonstanciés d'un événement, sans qu'on en trouve trace dans son ouvrage.

Tout le plan de l'ouvrage d'Hérodote est fondé sur une idée qu'on ne peut guère appeler rigoureusement

[1] Telles sont l'expulsion des Eginètes, la surprise de Platée, la guerre d'Archidamos et autres. Les passages qui ne peuvent avoir été écrits qu'alors sont : III, 160, IV, 99, VI, 91, 98, VII, 170, 233. IX, 73.

[2] Le passage (IX, 73) où il dit que les Lacédémoniens, dans leurs dévastations de l'Attique, avaient toujours épargné Décélie, et s'en étaient tenus éloignés (Δεκελέης ἀπέχεσθαι) ne s'accorde pas avec l'occupation de Décélie par Agis, ol. 91[e], 3 (413). Dans d'autres passages aussi (VI, 98 et VII, 170) il y a des preuves qu'ils sont écrits avant cette époque. Par contre, on ne peut contester que le passage I, 130, ne se rapporte à la révolte des Mèdes, ol. 93[e], 1 (408) (Xénophon, *Hellen.*, I, 2; 19); mais il reste toujours singulier qu'Hérodote appelle Darios Nothos simplement Darios sans distinction aucune. Cf. Ch. Bæhr. dans les *Jahrbücher* de Jahn, 1849, vol. LVI l. I, p. 4 à 11.

[3] Herodote VII, 213.

Digitized by Google

vraie, mais qui était fort répandue alors et que développèrent même, à leur manière, les savants perses et phéniciens, nullement ignorants de la mythologie grecque. C'est l'hypothèse d'une antique hostilité entre les Hellènes et les peuples de l'Asie. Les savants orientaux considéraient les rapts d'Io, de Médée, d'Hélène et les guerres auxquelles ils donnèrent lieu, comme les divers actes de cette grande lutte ; et on disputait, comme dans un procès pour voies de fait, quelle partie avait la première usé de violence envers l'autre. Hérodote passe cependant fort rapidement sur ces vieux récits, et s'occupe aussitôt de l'homme dont il sait lui-même avec certitude qu'il a le premier injustement traité les Hellènes. Cet homme est Crésos, roi de Lydie ; et dès lors on trouve un récit circonstancié des entreprises et des vicissitudes de Crésos, où sont intercalés, sous forme d'épisodes, non-seulement l'histoire antérieure des rois lydiens et leurs combats avec les Grecs, mais encore des points importants de l'histoire des États helléniques, surtout de Sparte et d'Athènes. L'auteur atteint ainsi le but qu'il s'est proposé : tout en racontant comment pour la première fois des Grecs libres furent soumis à une puissance asiatique, il fait connaître les débuts et l'accroissement des États d'où viendra un jour la délivrance du joug. Cependant, la surprise de Sardes par Cyros fait succéder la puissance perse à celle des Lydiens et le récit s'applique dès lors à donner une idée de la naissance de l'empire perse au sein du royaume médique, et de son agrandissement par la réduction

Digitized by Google

des peuples de l'Asie Mineure et des Babyloniens. A chaque contact des Perses avec d'autres nations, on rend un compte plus ou moins détaillé de leur nationalité et de leur histoire ; car l'historien, il l'avoue lui-même[1], tend avec intention à élargir par des épisodes son plan fondamental. Son but est évidemment de joindre à l'histoire de la lutte entre l'Occident et l'Orient, un tableau animé des masses de peuples qui se trouvent en face l'une de l'autre. C'est ainsi qu'il rattache à la conquête de l'Égypte par Cambyse (L. II) une description du pays, du peuple et de son histoire, dont l'étendue a sa raison d'être dans la prédilection particulière qu'Hérodote professe pour la civilisation antique, mais accomplie en son genre, de l'Égypte. La suite de l'histoire de Cambyse (L. III), du faux Smerdis et de Darios est déroulée avec le même détail et avec un intérêt tout particulier pour les vicissitudes de la puissance samienne, fondée par Polycrate ; car c'est par là que la domination perse avait commencé à s'étendre sur les îles situées entre l'Asie et l'Europe. En même temps les institutions que Darios organisa à son avénement au trône, fournissent l'occasion de donner un aperçu d'ensemble de l'empire des Perses avec toutes ses provinces et ses riches revenus. Par l'expédition de Darios contre les Scythes (L. IV), qu'Hérodote envisage

[1] Hérodote, IV, 30. C'est ainsi qu'il ne parle, au quatrième livre, des Libyens que parce qu'il lui semble que l'expédition du satrape Aryande contre Barcé était dirigée au fond contre tous les peuples de la Libye. Voyez IV, 167.

Digitized by Google

comme une vengeance des invasions antérieures des Scythes en Asie, la puissance perse commence à s'étendre en Europe. Hérodote nous oriente d'abord parfaitement dans le nord de l'Europe où ses connaissances géographiques étaient évidemment beaucoup plus étendues que celles d'Hécatée, et raconte ensuite la grande expédition de l'armée perse qui, si elle ne mit point en danger la liberté des Scythes, ouvrit cependant aux Perses le chemin de l'Europe. En même temps, l'empire perse, qui étend un de ses bras vers le nord, étend l'autre sur l'Égypte et contre la Cyrénaïque, une armée perse ayant été appelée par la reine Phérétimé contre les Barcéens, ce qui donne occasion à Hérodote d'opposer aux mœurs des peuples du nord de l'Europe un pendant curieux dans l'histoire de Grèce et les mœurs de la Libye.

Pendant que l'armée perse, qui était restée en Europe depuis l'expédition contre les Scythes, soumet (L. V.) au joug du grand roi une partie des Thraces et le petit royaume de Macédoine, des motifs qui tiennent à la guerre des Scythes, préparent en Ionie la grande révolte qui va hâter le moment de la lutte décisive entre la Perse et la Grèce. Le tyran milésien Aristagoras cherche à cet effet des secours à Sparte et à Athènes, ce qui donne à l'historien l'occasion de continuer l'histoire de ces États et des autres républiques grecques au point où il l'avait laissée au premier livre, et de peindre surtout le rapide essor d'Athènes après qu'elle a secoué le joug des Pisistratides. Cette soif d'activité et de mouvement qui anime la jeune répu-

Digitized by Google

blique se révèle aussitôt par la participation à la révolte ionienne qui, malheureusement entreprise avec légèreté et étourderie, conduite sans énergie suffisante, se termine par la plus complète des défaites (L. VI). Hérodote rapporte ensuite les rencontres hostiles de plus en plus fréquentes entre la Perse et la Grèce et les motifs toujours plus multipliés d'une lutte, parmi lesquels la fuite du roi spartiate Démarate à la cour de Darios est un des plus importants. C'est à ce fait qu'Hérodote rattache l'exposition exacte et détaillée des rapports et des querelles entre les États grecs, dans les dernières années qui précédèrent les guerres médiques.

L'expédition contre Érétie et Athènes est le premier coup que la puissance perse dirige sur la Grèce d'Europe; la bataille de Marathon, le premier et éclatant signe que cette puissance de l'Asie entière, qui a tout envahi et que rien n'a pu arrêter jusque-là dans son débordement, trouvera ici sa limite. Dès lors (L. VII), le courant du récit est conduit dans un lit déterminé et poursuit jusqu'à la fin la marche que prescrivent le cours naturel des événements: armements et préparatifs de guerre, mouvements de l'armée, expédition enfin contre la Grèce. Toutefois, même alors, la narration d'Hérodote ne cesse de se mouvoir avec une certaine lenteur hésitante qui ne fait qu'en soutenir l'intérêt. On a amplement le temps et l'occasion, à propos de la marche et de la revue de l'armée perse, de se faire un tableau clair et complet des immenses forces réunies, et de se former, à propos des négociations entre les États grecs, une idée non moins

Digitized by Google

lucide des troubles intérieurs et des factions qui déchirent ces républiques ; considérations qui ne font paraître que plus digne d'étonnement le résultat définitif de la lutte. Suivent, après les combats indécis des Thermopyles et d'Artémision (L. VIII), la bataille décisive de Salamine, peinte avec la plus grande vivacité, et (L. IX) le combat de Platée, raconté avec la même clarté dans tous les événements qui l'ont précédé et motivé, et jusque dans toutes les circonstances qui l'accompagnent; la bataille simultanée enfin de Mycale et les autres faits par lesquels les Grecs mettent leur victoire à profit. Quoique inachevé, l'ouvrage se termine cependant par une pensée qui ne paraît point se trouver par hasard à la fin du livre : « Ce n'est pas toujours, dit le grand Cyros, le pays le plus fertile et le plus riche qui produit les hommes les plus valeureux. »

Hérodote conserve donc le fil du récit entre les mains depuis le commencement jusqu'à la fin, et sait unir le progrès continu de la narration à une exposition très-développée et qui s'étend sur presque tous les peuples, alors connus, de l'Europe. Mais ce n'est pas seulement par ce courant ininterrompu, par ce fleuve de la parole, que l'histoire d'Hérodote ressemble à l'épopée : cette similitude est aussi en ce que l'ensemble est contenu et dominé par certaines idées que l'historien expose en les faisant ressortir avec une évidence toujours grandissante, et qui sont pour beaucoup dans la satisfaction que l'on éprouve à la lecture du livre. C'est surtout l'idée d'un destin juste, d'un ordre universel qui a assigné à

Digitized by Google

chaque être sa voie déterminée et ses limites fixes et qui punit, par la mort et la ruine, non-seulement le crime et le sacrilége, mais encore une trop grande étendue de puissance et de richesse et la conscience trop orgueilleuse qu'elle éveille. La divinité a posé à l'homme une mesure modeste, et ne souffre pas qu'il la dépasse et s'exalte : c'est en cela que consiste l'envie des dieux (φθόνος τῶν θεῶν) dont Hérodote parle si souvent, et que d'autres Grecs aimaient mieux appeler la Némésis divine. Hérodote fait partout ressortir dans l'histoire l'action de cette puissance divine, de ce *démon*, comme il l'appelle quelque part ; il aime à montrer la divinité vengeant souvent sur les derniers des petits-fils les crimes des aïeux ; l'outrecuidance et la légèreté aveuglant l'âme au point de la pousser, comme avec intention, dans une ruine imminente. Les oracles eux-mêmes, ces voix qui avertissent le crime et la présomption, deviennent, par leur équivoque, des prestiges séduisants, lorsque la passion et la témérité s'arrogent le droit de les interpréter.

Ces leçons ne sont pas toutes dans le récit : Hérodote y mêle des discours, beaucoup moins à caractériser les personnages qui parlent, leurs penchants, leurs relations, leurs manières d'être, qu'à développer des idées générales, surtout celle de l'envie des dieux et des périls de l'orgueil. En effet, ces discours sont plutôt l'élément lyrique que l'élément dramatique de l'histoire d'Hérodote, et, comparés aux parties d'une tragédie grecque, ils répondent, non au dialogue, mais aux chants du

Digitized by Google

chœur. Mais c'est surtout en se modérant lui-même, en contenant tous les mouvements d'un orgueil national bien naturel, qu'Hérodote manifeste d'une façon touchante son respect de la Némésis. Quoique les souverains de l'Orient, par leur outrecuidance, attirent sur eux-mêmes la ruine qui les frappe et laissent la victoire aux Grecs, l'historien peint cependant l'antique Orient et sa civilisation précoce comme fort dignes, à tout prendre, de vénération et d'admiration ; il aime à relever dans les rois ennemis de la Perse des traits de grandeur morale ; il montre à ses compatriotes comment la plupart du temps c'étaient une volonté divine et des avantages extérieurs plutôt que l'intelligence et le courage qui les avaient sauvés ; en un mot, il ne se pose nullement comme le panégyriste des exploits des Grecs. Il affecte si peu ce rôle, qu'à l'époque où, grâce aux historiens rhéteurs, on avait pris l'habitude de raconter ces événements avec un luxe de paroles bien plus grand, on put reprocher au simple et véridique Hérodote, si modeste dans son patriotisme, d'avoir été animé par un esprit de dénigrement et d'avoir voulu avec intention rapetisser les proportions de ces événements[1].

Hérodote voit donc dans tous les événements humains l'action du *dæmonium*, et il considère comme la tâche principale de l'historien, de démontrer cette action ; voilà ce qui le place à un point de vue si différent de celui

[1] Plutarque, *de Mal. Herod.*

Digitized by Google

occupé par l'historien qui ne voit les choses que dans leurs rapports humains. Hérodote est, en réalité, tout autant théologien et poëte qu'historien. C'est aussi dans cet esprit que sont traitées les diverses parties de l'ouvrage. Rendre simplement ce que lui a appris l'expérience des sphères ordinaires de la vie, ce n'est point là son affaire. Ses regards sont dirigés sur ce qui est extraordinaire, inaccoutumé, merveilleux. A cet égard, tout l'ouvrage d'Hérodote a une seule couleur : la description des édifices et ouvrages étonnants de l'Orient, des mœurs variées, souvent étranges des peuples, des phénomènes naturels et singuliers, parfois difficiles à approfondir, des produits rares et d'une forme bizarre qu'on rencontre dans les contrées éloignées, tout cela cadre parfaitement avec les grands événements qu'il raconte, les entreprises gigantesques des souverains, les retours inattendus de la fortune, les vicissitudes miraculeuses. C'était un tableau rempli de choses étranges et dignes d'étonnement, qu'Hérodote déroulait devant ses compatriotes, aussi épris d'amusements que curieux de savoir. Qu'Hérodote, dans ces récits où il ne décrit pas ce qu'il a vu et observé lui-même, ait été exposé à bien des impostures de la part des prêtres, interprètes et guides, qu'il ait été égaré parfois par la vanterie et l'amour du merveilleux, innés à la plupart des Orientaux, qui voudrait le nier? Mais n'est-il pas tout aussi certain que sans cette naïve curiosité pour tout ce qu'il peut apprendre d'intéressant, sans ce respect pour le monde oriental et ses merveilles, respect qu'aucun préjugé de Grec ne vient troubler,

Digitized by Google

Hérodote ne nous aurait pas donné un grand nombre de renseignements très-précieux dans lesquels, malgré leur écorce fabuleuse, la science moderne a découvert un noyau d'excellente vérité? Combien de fois des voyageurs modernes, des naturalistes, des ethnographes n'ont-ils pas eu occasion d'admirer la vérité et l'exactitude d'observations et de renseignements qui se trouvent dans les récits, bizarres en apparence et étranges, d'Hérodote! et qu'il est heureux qu'il ait suivi le principe qu'il professe à propos de l'expédition maritime qui, sous le règne de Néchao, doubla l'Afrique! Le fait semblait incroyable, puisque les navigateurs prétendaient avoir eu le soleil à leur droite : « Il faut que je rapporte ce qui m'a été dit; mais je n'ai pas besoin de tout croire, et ceci soit dit pour tout mon récit. »

Hérodote doit s'être complétement acclimaté en Orient, tant il saisit avec exactitude la manière d'être des peuples du Levant. Il fut d'ailleurs sans contredit celui de tous les Grecs dont les tendances d'esprit et le style s'approchent le plus de l'Orient, au point que souvent ses pensées et ses expressions rappellent singulièrement les écrits de l'Ancien Testament. Sans doute il prête parfois aux princes de l'Orient des pensées qui n'ont pu naître que sur le sol grec, comme lorsqu'il fait délibérer les sept grands-seigneurs perses sur les avantages de la monarchie, de l'aristocratie et de la démocratie[1]; mais en général il saisit et rend avec une

[1] Hérodote, III, 80. L'auteur se défend après coup (VI, 43) lui-même contre le reproche de placer dans la bouche d'un Perse

Digitized by Google

vérité frappante la façon de penser et d'agir des souverains orientaux, de Xercès, par exemple, et sait vous transporter au milieu même des serviteurs d'un despote perse. C'est plutôt dans le jugement qu'il porte sur les affaires des États grecs que l'on pourrait constater une certaine absence de cette intelligence politique qui s'était déjà éveillée parmi les contemporains athéniens d'Hérodote. Même dans les événements qui résultent de la situation et des intérêts des États, il appuie de préférence sur les inclinations et les passions des individus; quelquefois même il va jusqu'à prêter à des hommes d'État grecs, aux deux Clisthènes, entre autres, à celui de Sicyone et à celui d'Athènes, quand ils établissent de nouvelles divisions de population, des motifs tout autres que ceux que suggère la nature même des choses. Il raconte des anecdotes et des contes du genre de ceux par lesquels l'homme du peuple s'expliquait et s'explique encore aujourd'hui ces sortes de mesures dont de vrais politiques, tels que Thucydide et Aristote, découvrent d'une main sûre la cause secrète.

Qui oserait, après ces observations sur les recherches et l'art historique d'Hérodote, peindre l'impression que produit la lecture de l'ensemble de son œuvre? et quel est le lecteur qui en ait besoin? On dirait qu'on entend parler un homme qui a vu et appris dans sa vie une foule des choses les plus curieuses, qui ne connait de

l'éloge de la démocratie que les Perses ignoraient. Ce passage, contient une preuve que le livre III avait été connu, en partie du moins, avant qu'Hérodote n'eût achevé l'ensemble de son ouvrage.

Digitized by Google

plus grand plaisir que de se rappeler et de communiquer à autrui tout ce qu'il a appris, qui éprouve une satisfaction intime, un bonheur indicible à se représenter avec netteté et clarté les moindres détails de ses souvenirs. Il a des auditeurs curieux, infatigables, qui ne le pressent pas d'en finir, et il peut achever tranquillement et à son aise chacune des histoires qui entrent dans son récit, comme si, à elle seule, elle offrait un intérêt bien suffisant. Il sait qu'il tient en réserve des contes bien plus attrayants, bien plus émouvants encore, mais il ne se hâte pas d'y arriver, car il attache une importance égale à tout ce qu'il a vu et appris. C'est ainsi que se poursuit le cours de sa parole ionienne avec une gracieuse placidité, rattachant, comme il est naturel lorsqu'il s'agit d'énoncer simplement ce que l'on a appris, une phrase à l'autre par des liaisons làches et imparfaites, et avec force locutions qui préparent, annoncent, résument et répètent les idées. On reconnaît le besoin qu'éprouve le discours verbal d'avoir toutes sortes de secours pour ne pas perdre le fil et pour empêcher l'auditeur de le perdre. Le langage d'Hérodote se rapproche en cela, comme en tout le reste, plus que tout autre, du récit parlé : il est celui de tous les genres de prose qui est le moins littéraire. Des systèmes de périodes d'une certaine étendue ne se trouvent généralement que dans les discours des personnages, quand on compare les arguments pour et contre, qu'on établit des conditions, et qu'on en déduit les conséquences; mais il faut avouer que là où il essaye d'ex-

Digitized by Google

pliquer par les moyens de la syntaxe ces sortes de rapports logiques, Hérodote se montre encore fort inhabile et ne sait, malgré tous ses efforts, produire un aperçu facile de l'ensemble de sa pensée. Par contre, on peut considérer le style d'Hérodote comme la perfection du discours parlé (λέξις εἰρομένη) seul cultivé aussi par ses prédécesseurs les logographes[1]. Qu'à tout cela on ajoute le ton du dialecte ionien qu'Hérodote, bien que Dorien de naissance, emprunta cependant à ses prédécesseurs dans l'art de l'histoire[2], avec ses terminaisons allongées, ses voyelles accumulées, ses formes adoucies, et on n'hésitera pas à reconnaître dans le livre d'Hérodote une œuvre accomplie et harmonieuse, aussi parfaite en son genre que peut l'être une œuvre sortie de la main de l'homme.

CHAPITRE XX

ATHÈNES

La littérature grecque, telle que nous l'avons étudiée jusqu'ici, avait été la propriété commune des diverses tribus du peuple hellénique. Selon ses goûts et ses dis-

[1] Démétrius, *de Elocutione*, § 12.

[2] D'après Hermogène (p. 513) cependant, le dialecte d'Hécatée seul est parfaitement pur, celui d'Hérodote serait déjà mêlé d'expressions peu ioniennes.

Digitized by Google

positions naturelles, chacune avait cultivé et développé avec plus ou moins de passion tel ou tel genre, en y laissant comme l'empreinte de son propre caractère. C'est de la sorte que partirent tantôt de Milet en Ionie, ou de l'île éolienne de Lesbos, tantôt des colonies de la grande Grèce et de la Sicile ou des métropoles grecques, de puissantes impulsions qui créèrent de nouvelles formes de poésie et d'éloquence et dirigèrent l'imagination et l'invention poétique vers des voies nouvelles. Mais tout ce qui se faisait ainsi de beau et de parfait en son genre, depuis l'époque de la poésie homérique, ne restait pas la propriété exclusive de la tribu qui l'avait produit, comme cela arriva par exemple pour les chants populaires des peuples anciens et modernes, écrits dans un certain dialecte et qui ne sont restés familiers qu'à la race qui parlait ce dialecte. Chez les Grecs il se forma de bonne heure une *littérature nationale* en ce sens que tout ce qui fut créé de beau, en quelque dialecte que ce fût, tous les Grecs en jouissaient avec une vive curiosité et une joie sans envie. Les doux chants de Sappho, la Lesbienne, firent, malgré leur langage éolien, une profonde impression sur le cœur de Solon l'Athénien, déjà vieux (ch. XIII); les recherches philosophiques des penseurs d'Élée en Œnotrie parvinrent bientôt aux oreilles et éveillèrent l'attention d'Anaxagore, qui vivait à Milet et à Athènes (ch. XVII); et il est permis d'en conclure que les écrits remarquables se répandaient alors assez rapidement dans la Grèce entière. Aussi les poëtes et les sages recherchaient-ils, des

Digitized by Google

cette époque, certaines villes que l'on considérait comme des sortes de théâtres où ils pussent faire connaître à la nation entière leur art ou leur science. C'était surtout Sparte qui, jusqu'aux guerres médiques, passait pour dispenser la gloire la plus assurée, car les Lacédémoniens, bien que peu productifs eux-mêmes, étaient appréciés comme juges très-intelligents et très-judicieux en matière d'art et de philosophie[1] : aussi raconte-t-on des principaux poëtes, musiciens et sages de ce temps, qu'ils passèrent une partie de leur vie en cette ville[2].

Cependant la littérature et la civilisation grecques durent prendre une forme toute différente dès qu'une des villes acquit, par sa puissance politique et la faveur des circonstances, par sa supériorité intellectuelle et morale surtout, le rang de capitale de l'art et de la civilisation nationale. Aussitôt que cette ville réussit, non-seulement à faire accepter et apprécier par tous les Grecs sa propre littérature, si variée et si riche, mais encore à imposer son jugement et son goût à la nation entière, elle décidait, bien avant les canons des critiques alexandrins, ce qui devait être généralement reconnu et transmis à la postérité comme littérature classique des Grecs. Telle fut Athènes, et il n'y eut pas d'époque

[1] Aristote, *Politique*, VIII, 5. Οἱ Λάκωνες... οὐ μανθάνοντες ὅμως δύνανται κρίνειν ὀρθῶς, ὡς φασί, τὰ χρηστὰ καὶ τὰ μὴ χρηστὰ τῶν μελῶν.

[2] On nomme surtout Archiloque, Terpandre, Thalétas, Théognis, Phérécyde, Anaximandre.

Digitized by Google

plus importante dans l'histoire de la civilisation grecque que celle où cette ville s'éleva à cette supériorité sur les autres États de la Grèce. La nature et le caractère du peuple athénien le rendaient éminemment propre à cette tâche.

Les Athéniens étaient Ioniens, et, lorsque leurs frères se séparèrent d'eux pour fonder les douze villes sur la côte de l'Asie Mineure[1], les fondements de la civilisation ionienne étaient déjà jetés; leur dialecte s'était séparé des dialectes dorien et éolien par des traits nets et caractéristiques; le culte des dieux, particulièrement serein et riant chez eux, s'était déjà concentré en fêtes nationales déterminées[2]; les germes mêmes d'où devait naître la liberté républicaine existaient déjà avant cette séparation. La fécondité extraordinaire et la mobilité du génie ionien se montrent dans les étonnantes productions des Ioniens d'Asie et des îles pendant les deux siècles qui précédèrent les guerres médiques; qu'on songe seulement à la poésie ïambique et élégiaque, aux commencements de la philosophie et de l'histoire, sans compter la poésie épique, qui appartient à une période bien antérieure et complétement différente. Tout ce que les Ioniens restés dans la patrie de l'Attique pro-

[1] M. Curtius (*Griech. Gesch.*, Bd. I, chap. I et II) soutient que ce furent les îles et les côtes de l'Asie Mineure qui colonisèrent le continent grec. K. H.

[2] C'est pourquoi les Thargélies et les Pyanepsies d'Apollon, les Anhestéries et les Lénées de Bacchus, les Apaturies, les Eleusinies beaucoup d'autres fêtes et coutumes religieuses sont communes aux Athéniens et Ioniens.

Digitized by Google

duisirent pendant toute cette époque paraît pauvre et maigre, comparé à la végétation exubérante de la littérature qui s'épanouissait en Asie; et les progrès ultérieurs seuls devaient montrer que le développement du génie athénien était de beaucoup le plus solide et le plus sérieux des deux. La civilisation des Ioniens d'Asie semble une plante enlevée au sol natal et transplantée dans une terre plus féconde et sous un ciel plus chaud : sa végétation de serre chaude se dépense dans une grande abondance de feuilles et de fleurs, tandis que sa sœur, restée dans la terre maternelle, d'une séve plus vigoureuse et d'un système plus solide, produit aussi à la fin des fruits plus savoureux et plus nourrissants. Le sol lui-même et le ciel des deux pays répondent à cette image. L'Ionie, d'après Hérodote, jouissait, entre toutes les contrées des Grecs, du climat le plus doux et le plus clément, et, bien que cet historien n'accorde pas le premier prix au sol de l'Ionie, les vallées de cette contrée, celle du Méandre en particulier, étaient d'une fécondité extraordinaire, grâce à l'abondance de la terre végétale que les rivières apportent et qui se compose de nombreux éléments volcaniques. Généralement, au contraire, les anciens attribuent à l'Attique un sol rocailleux, très-légèrement couvert d'humus[1] et qui, sans être stérile, exigeait plus de travail et de soin que celui des autres parties de la Grèce. Aussi Thucydide fait-il la judicieuse observation que les tribus guer-

[1] Τὸ λεπτόγεων.

Digitized by Google

rières de l'antiquité ne s'en disputaient pas autant la possession que celle des plaines plus favorisées d'Argos, de Thèbes et de Thessalie, et que ce fut là ce qui permit à la vie civile et à l'industrie de l'Attique de se développer avec plus de calme et moins d'interruption. Cependant l'Attique n'était pas non plus dépourvue des charmes de la nature, elle avait ses « verts vallons boisés » que chante Sophocle dans le sublime chœur de Colone, « ces vallons où le mélodieux rossignol soupire sa plainte harmonieuse, sous l'ombrage du sombre lierre et de la plante sacrée et féconde de Bacchus, qu'épargnent l'ardeur de l'été et les tempêtes de l'hiver ; » elle ne manquait pas « de cette céleste rosée qui garde et rafraîchit les grappes fleuries du narcisse et le crocus brillant comme l'or[1]. » Mais c'est surtout l'air pur, tempéré et assaini par des brises légères, qui est pour lui une douce prérogative du climat de l'Attique; et Euripide aussi le peint comme un éther intellectuel qui prête à toutes les productions de l'esprit attique cette grâce particulière dont elles sont imprégnées comme d'un parfum délicat. « O vous, descendants d'Érechthée, c'est ainsi que le poëte s'adresse à ses compatriotes, heureux dès l'antiquité, enfants chéris des dieux bienheureux, vous cueillez dans votre patrie sacrée et jamais conquise la sagesse glorieuse comme un fruit de votre sol, et vous marchez constamment avec une douce satisfaction dans l'éther rayonnant de votre ciel, dans

[1] Sophocle, *Œdipe à Colone*, v. 670, 681.

Digitized by Google

lequel les neuf Muses sacrées de Piérie, autrefois, dit-on, nourrirent l'Harmonie aux boucles d'or, leur enfant commun. On dit aussi que Cypris la déesse a puisé des vagues dans le Céphise aux belles ondes, et qu'elle les a répandues sur le pays sous forme de zéphyrs doux et frais, et que toujours la séduisante déesse, en se couronnant les cheveux de roses parfumées, envoie les Amours pour se joindre à la sagesse vénérable et pour soutenir les ouvrages de toute vertu[1]. »

A cette nature du pays se joignait la situation politique, grâce à cette concordance intime que nous remarquons si souvent, en l'admirant, dans l'histoire des peuples. Les Ioniens, plus vigoureux et plus aguerris, eurent tout d'abord facilement raison des indigènes de races lydienne, carienne ou autre, et, après s'être emparés de toute la côte, entrèrent avec eux dans des rapports paisibles qui leur valurent, par les relations de la Lydie avec Babylone et Ninive, toutes sortes d'arts utiles et de jouissances asiatiques. Lorsque la monarchie lydienne sous les Mermnades grandit et s'étendit, ils étaient déjà tellement efféminés et dégénérés que, manquant d'ailleurs d'unité politique, ils devinrent facilement la proie du royaume voisin, pour tomber ensuite, avec les autres sujets de Crésos, sous la domination des Perses. Les habitants de l'Attique, au contraire, dernier reste de la race ionienne qui, autrefois, avait occupé des con-

[1] Euripide, *Médée*, 824. Cette traduction servira en même temps d'interprétation de ce passage profond et rempli de pensées.

Digitized by Google

trées si étendues de la mère patrie, resserrés et souvent inquiétés par les peuplades les plus viriles de la Grèce, par les Éoliens de Béotie et par les Doriens, ne pouvaient déposer l'épée et furent forcés par les circonstances elles-mêmes à conserver, à côté de la libre mobilité du caractère ionien, une énergie et une résolution qui les rendirent capables des plus grandes choses. Mais ils n'atteignirent pas de sitôt à cette orgueilleuse assurance que professaient les Spartiates, possesseurs de la moitié du Péloponnèse et maîtres incontestés dans le métier des armes; toujours obligés à jeter autour d'eux des regards inquiets, les Athéniens ne pouvaient pas ne pas chercher des occasions d'agrandir leur puissance : c'est là qu'il faut voir la cause première des rôles si différents que jouèrent plus tard Sparte et Athènes dans les grands événements historiques. D'ailleurs l'activité morale des Athéniens était tournée vers le développement légal de la vie politique, qui progressait sans cesse vers la liberté populaire, et ce n'est qu'à Athènes, ce n'est point en Ionie qu'un Solon put grandir et devenir, par la confiance de ses compatriotes, l'ordonnateur de l'État. Solon sut accorder les droits héréditaires de l'aristocratie avec le droit que peut réclamer un peuple majeur de participer à la gestion de ses affaires; il sut unir la sévérité morale et l'ordre avec une liberté qui donne à chacun l'espace nécessaire pour développer ses forces et ses moyens. Peu de noms d'hommes d'État brillent d'un éclat aussi pur que celui de Solon : son humanité et

Digitized by Google

son cœur chaleureux et énergique se trahissent à chaque page des fragments de ses élégies et ïambes dont nous avons parlé (ch. x).

A ces tentatives d'organisation succède, pendant un demi-siècle, à peu d'interruptions près (de 560 à 510 A. C.), la domination de la famille de Pisistrate. Le gouvernement, pendant ce temps, fut manié avec autant d'intelligence et de bienveillance que le permettait la considération, toujours prédominante chez les tyrans, de leur dynastie qu'il fallait consolider. Pisistrate était, en effet, un souverain politique et circonspect qui étendit ses possessions au delà de l'Attique et sut notamment s'établir dès lors dans le pays des mines d'or du Strymon, ce grand objet de sollicitude chez les Athéniens du cinquième siècle[1]. A l'intérieur, il fit beaucoup pour relever l'agriculture et l'industrie, et on rapporte particulièrement qu'il favorisa de toutes manières les plantations d'oliviers, si appropriées au sol et au climat. On ne rencontre pas moins chez les Pisistratides, comme chez tous les tyrans, le goût des grandes entreprises artistiques. Le temple de Jupiter Olympien qu'ils élevèrent, bien qu'il ne fût qu'à moitié achevé, resta le plus grand édifice d'Athènes et l'étonnement des siècles suivants. Ils aimaient également à s'entourer de tout l'éclat que la poésie et les autres arts *musiques* pouvaient prêter à leur maison, et on ne saurait leur contester le mérite d'avoir répandu parmi les Athéniens le goût de la poésie, et acclimaté chez eux ce que la Grèce avait produit

[1] Hérodote, I, 64.

Digitized by Google

de plus accompli jusque-là. L'usage de faire réciter dans leur ensemble l'Iliade et l'Odyssée aux fêtes des Panathénées ne peut leur être attribué avec certitude[1]; mais il est sûr que le fils de Pisistrate, le bienveillant et délicat Hipparque, attira à Athènes les lyriques les plus distingués de l'époque, tels qu'Anacréon, Simonide, Lasos, à côté desquels les hommes qui recueillaient et cultivaient la poésie des mystères jouissaient d'une grande considération. L'un d'eux, Onomacrite, suivit même les Pisistratides, après leur expulsion, à la cour du grand roi de Perse[2]. Cependant, malgré toutes ces institutions et ces faveurs, Hérodote n'est certainement pas dans son tort, en prétendant qu'Athènes n'a pris qu'après la délivrance de ce joug l'essor vigoureux que la participation de tout citoyen à la chose publique peut seule produire[3]. Hérodote, il est vrai, ne parle ici que des entreprises guerrières d'Athènes; toutefois cet essor se manifeste aussi dans la sphère de l'activité intellectuelle. En général l'histoire des Athéniens nous présente ce rare phénomène de la plus belle efflorescence de la poésie et de l'art, au milieu des plus violentes tempêtes politiques et des plus grands efforts pour le salut ou l'agrandissement de l'État. Pendant le long règne des Pisistratides au contraire et dans l'affluence des poëtes étrangers, Athènes ne produisit aucune

[1] V. sur ce point la note de notre Appendice sur les poëmes homériques. K. H.

[2] Ch. v, xiii, xiv, xvi.

[3] Hérodote, V, 78.

Digitized by Google

œuvre originale de quelque importance, bien que ce fût le temps où naquit le drame tragique; car les origines de la comédie dans les fêtes champêtres de Bacchus appartiennent à l'époque antérieure à Pisistrate. Tout au contraire, dans les trente années qui séparèrent l'expulsion d'Hippias de la bataille de Salamine (ol. 67e, 3 à 75e, 1; 510 à 480 A. C.) Athènes vit sur la scène les poëmes touchants de Phrynichos et les drames sublimes d'Eschyle : l'éloquence politique s'éveilla avec Thémistocle; les recherches historiques furent inaugurées par Phérécyde, et tout semblait promettre les grandes et sublimes destinées d'Athènes. C'est pendant cette période pourtant qu'elle combattit avec énergie et succès ses voisins de Béotie et d'Eubée, qu'avec une hardiesse juvénile elle osa intervenir dans les affaires de ses frères d'Asie, et appuyer le soulèvement des Ioniens contre la Perse, qu'elle reçut et repoussa le premier et violent choc de la puissance perse. L'art plastique fut lui-même moins favorisé à Athènes par l'esprit entreprenant des Pisistratides que par l'impulsion de la liberté et de cette joie intime qu'elle communique aux âmes. Tandis que, dès la 60e olympiade (540) Argos, Lacédémone, Sicyone et autres villes s'illustrèrent par des maîtres distingués, par des familles entières et des écoles de fondeurs, de sculpteurs en or et en ivoire, l'Athènes des Pisistratides en est complétement dépourvue, et ce n'est qu'à l'époque de la bataille de Marathon qu'on nomme les Athéniens Anténor, Critias et Hégias parmi les maîtres remarquables dans l'art de la fonte. Or

Digitized by Google

l'œuvre à laquelle Anténor aussi bien que Critias durent surtout leur célébrité, étaient les statues en airain d'Harmodios et d'Aristogiton, les tyrannicides qui, d'après la légende du peuple athénien, délivrèrent leur patrie du joug des Pisistratides.

C'est cette génération d'hommes magnanimes et entreprenants que menaça le péril extrême de la guerre médique. Elle exerça sur eux cette action fortifiante et enthousiaste grâce à laquelle de grands dangers, heureusement traversés, deviennent le plus grand bienfait des peuples. Pareils temps extirpent dans les âmes tous soucis mesquins, toutes habitudes routinières, et les accoutument à vivre de grandes pensées et de nobles résolutions, à se dévouer pour des idées qui ont plus de valeur à leurs yeux que les intérêts personnels. Les nobles passions qui s'éveillent alors répandent une chaleur qui se fait sentir longtemps encore dans toutes les œuvres et toutes les créations. Les Athéniens, dans un moment où la moitié de la Grèce s'est déjà courbée devant l'armée perse, quittent, avec un courageux esprit d'indépendance, leur belle patrie, et l'abandonnent aux ravages de l'ennemi. Tous montent sur leurs vaisseaux, décident les victoires navales, sans manquer bientôt après de soutenir fermement les Spartiates dans la guerre continentale. La sage modération avec laquelle ils se soumettent par amour du bien général au commandement des Spartiates, leur esprit d'entreprise et d'audace qui fait défaut à leurs rivaux, trouvent bientôt une récompense qui dépasse les espérances les plus ardentes que pou-

Digitized by Google

vaient entretenir les hommes d'État d'Athènes dans les années précédentes. L'attachement des Ioniens à leur métropole, réveillé déjà avant la bataille de Marathon, produit bientôt une association plus intime de presque tous les Grecs de la côte asiatique avec cet État; et tandis que Sparte, suivie de tous les Grecs du continent, se retire de la guerre, une alliance athénienne se forme dont le but est d'achever la guerre nationale. Cette alliance, par des transitions successives et cependant assez rapides, se transforme bientôt en une domination des Athéniens sur leurs alliés et frères, et en une sorte de grand et florissant empire sur les îles et le littoral de la mer Égée et du Pont-Euxin, et donne ainsi à Athènes une large base pour l'édifice de grandeur politique et de gloire éclatante que va élever la main de ses hommes d'État.

C'est Périclès qui acheva cet édifice pendant son administration de 464 environ à 429, (ol. 79e à ol. 87e), année de sa mort. Il donna, avant tout, aux rapports entre Athènes et les alliés le caractère d'une domination, en déclarant le trésor de la ligue trésor de l'État d'Athènes; cette souveraineté, il la conserva avec énergie en châtiant avec la plus grande rigueur toute tentative de défection. Athènes, par lui, devint une commune souveraine dont l'occupation principale était le gouvernement et l'exercice de la justice dans un empire étendu, florissant par l'agriculture, l'industrie et le commerce. Ce n'était pas sans doute la seule possession de cette domination et l'exercice des fonctions y attachées que Péri-

Digitized by Google

clès eut en vue, et qu'il considérait comme le but de tous ses efforts, le bien suprême qu'il voulait conquérir à ses concitoyens. L'idéal qu'il tentait de réaliser à Athènes était celui d'une existence belle, noble, et digne de l'homme, d'une vie qui valût la peine d'être vécue. La puissance paisible de l'intelligence, des grandes et belles pensées devait pénétrer tout le corps du peuple souverain et le pénétrait réellement, tant que dura son gouvernement, à un degré qu'on ne retrouve plus dans l'histoire.

Périclès lui-même vivait au milieu d'un peuple d'hommes libres qui avaient obtenu à peu près tout ce que peut obtenir un peuple, de participation indépendante aux affaires de l'État et de liberté dans la vie publique et privée; il vivait au milieu de ce peuple d'hommes libres comme un particulier sans importante fonction publique, sans pouvoir officiel[1], sans plus de force que

[1] Sans doute Périclès fut évidemment, à l'époque où éclata la guerre du Péloponnèse, trésorier (ὁ ἐπὶ τῆς διοικήσεως); mais si cette fonction lui donnait une connaissance exacte des finances de l'État, elle ne lui donnait point de pouvoir gouvernemental. Nous exceptons naturellement les époques où Périclès fut stratége, surtout au commencement de la guerre du Péloponnèse, époque à laquelle le stratége avait en effet un grand pouvoir exécutif, parce que, pendant l'état de siége, Athènes était considérée comme un camp retranché. (Otfr. Müller oublie ici que Periclès fut nommé stratége plusieurs années consécutives, que, comme tel, il jouit de pleins pouvoirs exceptionnels qui annulèrent presque complétement l'action de ses neuf collègues, qu'il fut de toutes les commissions, chargées des armements, des fortifications, etc., qu'il fut longtemps épistate (directeur des travaux publics) et athlothète (ordonnateur des fêtes

Digitized by Google

n'avait un édile romain pour faire exécuter ses ordres, et il exerça néanmoins sur le peuple une domination morale qu'a rarement exercée un souverain né sur le trône. Les Athéniens voyaient en lui, quand, du haut de la tribune, il haranguait l'assemblée du peuple, un Jupiter Olympien tenant dans ses mains la foudre et le tonnerre, bien que ce ne fût pas la passion et le mouvement de son éloquence, mais la force irrésistible des pensées et la majesté de tout son extérieur qui lui valurent le surnom de l'Olympien. C'est là ce qui fit dire à un poëte comique que, seul de tous les orateurs, il laissait l'aiguillon de son éloquence dans l'âme de ceux qui l'écoutaient[1]. Mais le but que Périclès voulait atteindre par son éloquence et par sa politique, le but en vue duquel il accumulait tant et de si puissantes forces et richesses à Athènes, se révèle de la manière la plus évidente dans les débris des œuvres architecturales et plastiques qui virent le jour sous son administration. Ce n'est que lorsque, grâce à Thémistocle, à Cimon et à Périclès lui-même, la sûreté de l'État eut été suffisamment garantie par les longs murs et par les fortifications de la ville et du port, que Périclès décida le peuple athénien à consacrer à l'embellissement de la cité, par des ouvrages d'architecture et

publiques), et que la fonction de trésorier lui donnait une influence prépondérante sur la gestion des finances malgré l'intervention des controleurs. Comparez E. Curtius, *Griech. Gesch.*, II, p. 187 à 189. K. H.)

[1] Μόνος τῶν ῥητόρων τὸ κέντρον ἐγκατέλειπε τοῖς ἀκροωμένοις. Eupolis, dans les *Dèmes*.

Digitized by Google

de sculpture, une partie si considérable de ses abondants revenus que jamais ni république, ni monarque, n'en employèrent de pareilles à des entreprises de ce genre[1]. Cette dépense, qui, à toute autre époque, aurait paru disproportionnée, était complétement justifiée au moment où l'art, après de longs et énergiques efforts, s'épanouissait comme une fleur merveilleuse, où les génies qui avaient tant d'affinité avec Périclès, où les Phidias étaient parvenus à cette mystérieuse et magique puissance de faire parler l'esprit le plus sublime dans la pierre et l'airain, dans les colonnes et les voûtes, dans les membres et les visages humains.

Ce qui nous fait admirer plus encore l'énergie et le génie avec lesquels Périclès sut concentrer ces rayons de l'art naissant dans un foyer unique qui devait éclairer Athènes et le monde entier, c'est que nous sommes bien forcés de nous dire que ce moment ne s'est jamais reproduit, et aurait été perdu à jamais, si Périclès n'eût été là pour diriger ce siècle et ses inspirations; que des

[1] Les revenus annuels d'Athènes, à l'époque de Périclès, lorsque les tributs des alliés se montaient à 600 talents, sont évalués, dans leur ensemble, à environ 1,000 talents (un peu plus de 5 millions de francs). Partant de la donnée que les Propylées, avec leurs dépendances, coûtèrent 2,012 talents, on ne pourra certainement pas estimer à moins de 8,000 talents le coût de tous ces édifices, tels que l'Odéon, le Parthénon, les Propylées, le temple d'Éleusis et autres temples à la campagne, à Rhamnonte et Sunium, avec tout leur luxe d'images, de couleur, leurs statues de dieux en or et en ivoire, comme la Pallas du Parthénon, leurs tapis somptueux, etc. Et cependant tous ces ouvrages datent des dernières vingt années qui précédèrent la guerre du Péloponnèse.

Digitized by Google

ouvrages aussi sublimes, d'une beauté si noble, de tant de perfection dans le détail et dans l'ensemble, ne sont nés ni sous la protection du monarque macédonien ni sous celle des Romains ; qu'en un mot les créations du temps de Périclès sont, après tout, les seules œuvres de main humaine qui satisfassent complétement le goût le plus pur et le plus cultivé. Mais il ne fut certainement pas dans l'intention de Périclès, et des Athéniens qui pensaient comme lui, de n'acclimater dans leur patrie que les arts qui parlent aux regards ; ils aspiraient évidemment à retenir et à fixer sans exception tout ce qui dans le domaine du beau manifeste la vie de la pensée et la développe, en offrant des jouissances intellectuelles. On sait que Périclès vivait dans des rapports d'une grande intimité avec Sophocle, et on est en droit de supposer que des poëmes tels que l'*Antigone* étaient sans doute une des plus grandes jouissances de sa vie, d'autant plus qu'il existait une sorte d'affinité intime entre les principes politiques de Périclès et la nature poétique de Sophocle. Il fut plus étroitement lié encore avec le premier sage de la Grèce qui proclama la doctrine de « l'esprit ordonnateur, » avec Anaxagore[1]. D'ailleurs il faut se représenter la maison de Périclès comme le point de réunion de tous les hommes qui se rendaient compte des hautes destinées d'Athènes et qui

[1] L'auteur du *Premier Alcibiade* (dans les *Dialogues* de Platon) p. 118, joint à Anaxagore, comme amis de Périclès, les musiciens philosophiques Pythoclide et Damon. Cf. les scholies relatives à ce passage. Périclès fut même en rapport, dit-on, avec Zénon d'Élée et Protagoras le sophiste.

Digitized by Google

étaient résolus de travailler en ce sens, surtout depuis que la belle et spirituelle Milésienne Aspasie la présidait avec une liberté plus grande que celle qu'accordait la coutume attique à des femmes légitimes. Les paroles que Thucydide prête à Périclès dans le célèbre discours sur les guerriers morts, appartiennent sans nul doute, sinon à la lettre, du moins dans leur esprit, à Périclès : « Résumant tout, je prétends que toute notre ville est l'école de l'Hellade[1]. »

Que ce brillant tableau de grandeur humaine soit resté complétement pur de l'ombre du mal inhérent à tout ce qui est terrestre; que ce point culminant de la civilisation attique n'ait point porté en lui-même les traces de cette décadence qui suit de si près la plus belle floraison dans les choses humaines, qui oserait le soutenir? Les nécessités de la politique extérieure d'Athènes suffisaient seules à mettre en conflit le noble patriotisme, le sentiment du droit, du devoir, dont les Athéniens avaient fait preuve dans les guerres médiques, avec les intérêts particuliers et les passions locales de la ville. Dès l'abord Athènes fut dans des rapports plus que froids avec le reste de la mère patrie. Seuls Ioniens qui se fussent maintenus ici sur la pointe extrême de l'Hellade; entourés de Doriens et d'Éoliens, ils ne rencontraient nulle part cette sympathie qui unissait chez les Grecs les membres de la même race. Jamais les autres États de la Grèce ne reconnurent la supériorité intellectuelle

[1] Thuc., II, 41. Ξυνελών τε λέγω τὴν πᾶσαν πόλιν τῆς Ἑλλάδος παίδευσιν εἶναι.

Digitized by Google

d'Athènes au point de se montrer prêts à se subordonner à elle dans des alliances politiques; aussi n'exerça-t-elle jamais sur les États anciennement libres de la Grèce l'hégémonie telle qu'elle fut accordée à différentes reprises à Sparte. Athènes, dès la première fondation de sa grandeur politique, dut tendre à s'affranchir de la surveillance des autres Grecs ; et comme l'Attique n'était pas une île, ce que les hommes d'État athéniens eussent bien désiré, on isola du moins Athènes et son port de terre ferme par d'immenses fortifications, pour les dérober ainsi, autant que possible, à l'action des puissances continentales. Les regards de ses hommes d'État étaient toujours dirigés sur la mer; car dans le caractère national des Ioniens de l'Attique, dans la position de cette presqu'île, dans ses trésors, ses mines d'argent surtout, ils avaient cru reconnaître la destinée d'Athènes, qui était de régner sur les mers : la guerre médique elle-même avait donné une puissante impulsion à ces efforts. Par sa marine considérable, Athènes était naturellement placée à la tête des alliés d'au delà de la mer qui, pour s'affranchir définitivement, et pour se protéger efficacement, tenaient à prolonger la guerre contre la Perse. Les alliés avaient été jusque-là les sujets du grand roi, et habitués depuis longtemps à des services commandés plus qu'à l'usage volontaire de leurs forces : ce furent leurs refus et leurs négligences qui donnèrent le premier motif à Athènes de tirer les rênes avec plus de vigueur et de jouer de plus en plus à la souveraine. Les Athéniens n'étaient certes rien moins

Digitized by Google

que cruels et sanguinaires par plaisir et par caprice; mais la dureté impitoyable dont ils firent plus d'une fois preuve envers leurs alliés, dans les circonstances, malheureusement trop fréquentes, où il s'agissait de maintenir des principes qui leur semblaient indispensables au salut de la république, cette dureté était bien dans le fond de leur caractère. Il y avait bien de l'orgueil et de l'égoïsme national à exiger de tant de villes le sacrifice de leurs revenus pour faire d'Athènes le centre de l'art et de la civilisation. On ne prétendait point toutefois que des millions d'hommes se soumissent à servir obscurément et indignement leurs besoins matériels, afin que quelques privilégiés pussent participer aux jouissances les plus élevées de l'humanité : l'idée des hommes d'État de l'école de Périclès visait évidemment à faire d'Athènes l'orgueil de toute la ligue, à faire jouir les fédérés de tout ce qu'il y avait de beau à Athènes, à les inviter à prendre part surtout aux grandes fêtes, aux Panathénées, aux Dionysiaques, que toutes les richesses, tous les efforts de l'art étaient appelés à embellir[1].

[1] Bien des choses prouvent que ces fêtes étaient bien expressément organisées pour les alliés, qui s'y rendaient en foule; aussi priait-on publiquement pour les Platéens aux Panathénées (Hérodote, VI, 111) et pour les Chiotes à toutes les grandes fêtes publiques (Théopompe, dans les scholies des *Oiseaux* d'Aristoph., 880). Car ils étaient à peu près les seuls alliés qui fussent restés fidèles dans la guerre du Péloponnèse, après la révolte des Mitylénéens; aussi les colonies d'Athènes, c'est-à-dire probablement les villes alliées en général, participaient-elles aux sacrifices des Panathénées.

Digitized by Google

« Une prompte résolution dans l'action et une énergie entraînante dans la parole[1], » voilà les qualités qui distinguaient surtout les Athéniens parmi tous leurs compatriotes, celles qui ressortaient le plus dans leur vie politique et dans leur littérature. Toutes deux sont également voisines du danger de l'exagération. Cette énergie d'action dégénéra en esprit d'entreprise et d'aventure, et ce fut elle qui, dans la guerre du Péloponnèse, contribua plus que toute autre chose à la chute de la puissance athénienne que ne dirigeait plus la main ferme, le coup d'œil sûr et lucide de Périclès : la conscience de leur supériorité dans le maniement de la parole devait les conduire à cette manie de parler qui faisait un thème à discussion de toute chose, et qui contrastait d'une manière si frappante avec la réserve des Grecs anciens, habitués à résumer en peu de mots le résultat de longues méditations. Fait digne de remarque, dès les temps qui suivent la guerre des Perses, le grand Cimon se distingue de ses compatriotes en restant étranger à toute éloquence et toute loquacité attiques[2]. Un de ses compatriotes, Stésimbrote de Thasos, observe que sa conduite se faisait surtout remarquer par la noblesse et par la franchise, et que son caractère était plutôt celui d'un homme du Péloponnèse que d'un Athénien[3]. Toutefois,

[1] Τὸ δραστήριον καὶ τὸ δεινόν.

[2] Δεινότης et στωμυλία.

[3] Dans Plutarque, *Cimon*, 4. Stésimbrote, il est vrai, est un peu décrié, et avec raison, pour sa crédulité et son goût de la chronique scandaleuse du temps ; mais des observations comme celles que nous

pendant longtemps encore, cette habileté de parole fut contenue par les principes, profondément enracinés, de moralité nationale et de piété héréditaire. Les Athéniens n'apprirent l'art dangereux de soumettre à un raisonnement dissolvant et corrosif les principes traditionnels de justice et de morale que vers le commencement de la guerre du Péloponnèse, alors que leur ville fut envahie par une école de prétendus maîtres de sagesse, venus du dehors, des colonies surtout, soit d'Orient soit d'Occident, et que ces sophistes sur lesquels nous reviendrons surent s'y faire un parti. Sans doute cet examen conduisit finalement à asseoir la morale sur une base philosophique, mais il ne fit d'abord que prêter un grand secours aux instincts et aux penchants immoraux; il détruisit en tous les cas la puissance de la coutume, de la foi absolue en certains principes, profondément ancrés dans les âmes. Les artifices de la sophistique furent d'autant plus pernicieux pour les Athéniens que, dès avant la guerre du Péloponnèse, et sous l'administration de Périclès, la noble virilité de l'esprit attique qui brilla avec tant d'éclat dans la guerre des Perses et dans les temps qui la suivirent immédiatement, était, sinon anéantie, du moins paralysée et brisée intérieurement par les influences de cette même fortune que cette vaillante énergie avait procurée aux Athéniens. Il est impossible de considérer comme juste

venons de citer, et qui sont évidemment puisées dans l'expérience directe, dans l'effet total que produisait la vie de l'homme, restent toujours d'un très-grand prix.



et équitable le jugement si sévère de Platon sur l'action exercée par Périclès sur ses contemporains, — il aurait rendu les Athéniens paresseux, bavards et avares[1] — ; évidemment l'antipathie constante du grand philosophe contre les hommes d'État pratiques de son temps lui avait inspiré cet arrêt; mais on ne saurait disconvenir que les principes mêmes de la politique périciéenne touchaient de très-près à l'immoralité, que Platon flétrit en termes si impitoyables. En fondant toute la puissance des Athéniens sur la souveraineté des mers, Périclès les déshabitua de la guerre continentale et des exercices belliqueux qui y préparent et dans lesquels s'était trempée la vigueur des antiques combattants de Marathon. Sur les navires, c'étaient les rameurs qui jouaient le rôle principal; et, à l'exception des moments de grand danger, ils n'étaient point pris parmi les citoyens, mais dans une populace soudoyée et contrainte; aussi le Corinthien de Thucydide n'a-t-il pas tort de déclarer, au début de la guerre du Péloponnèse, que la puissance des Athéniens était plutôt achetée qu'indigène[2]. D'un autre côté, Périclès fit des Athéniens un peuple de souverains dont presque tout le temps était consacré aux affaires du gouvernement et aux fonctions de juge dans toute l'étendue de leur vaste empire; il fallut donc avoir soin que l'homme du peuple pût gagner sa vie quotidienne par ces affaires, et on prit des

[1] Platon, *Gorgias*, p. 515. E.
[2] Thucyd. I, 121. Cf. Plutarque, *Périclès*, 9

Digitized by Google

mesures qui firent couler dans les poches des citoyens une partie considérable des grands revenus d'Athènes, sous forme de salaire de juge, salaire de conseiller, salaire de membre de l'assemblée populaire, et à des titres bien moins fondés encore, comme, par exemple, l'indemnité pour l'assistance au théâtre (θεωρικά). L'indemnité accordée au peuple pour sa participation aux affaires publiques était chose toute nouvelle en Grèce, et plus d'un honnête homme jugeait d'une façon sévère cette habitude de perdre la journée, à écouter parler, commodément assis au Pnyx et dans les salles des tribunaux, quand il songeait au laboureur et au vigneron travaillant en plein champ, à la sueur de son front. Il se passa cependant quelque temps avant que les mauvaises qualités que développèrent ces conditions nouvelles eussent envahi Athènes au point d'étouffer les nobles aspirations et les habitudes élevées de l'Athénien. Pendant longtemps encore il y eut parmi les citoyens de la ville, à côté et en face de la jeune génération, bavarde, avide de jouissances, passionnément agitée, et qui passait des journées entières au marché et dans les tribunaux, les agriculteurs laborieux, les vaillants guerriers, les hommes de vieille roche, sévères et austères. C'est la lutte de ces deux partis qui forme le pivot de l'ancienne comédie attique, et Aristophane nous offrira l'occasion d'y revenir.

Ce qui est plus important pour le sujet qui nous occupe, c'est que les arts, les arts plastiques aussi bien que la poésie, paraissent encore, pendant toute l'épo-

Digitized by Google

que antérieure à la guerre du Péloponnèse, complétement exempts de la corruption des mœurs et dans le rayonnement d'une lumière sans tache. On l'a souvent observé dans l'histoire de la vie intellectuelle : ce ne sont pas les époques où les peuples marchent encore sans hésiter dans la voie des bonnes vieilles mœurs, où les solides colonnes d'une conviction honnête et d'une conduite pure ne sont encore ébranlées par aucune des forces corrosives de la passion et du raisonnement, qui voient mûrir les plus beaux fruits de l'art. On dirait que ce qu'il y a de grand et de noble dans l'homme a besoin du stimulant qu'il reçoit par le danger menaçant de la corruption et de la séduction, pour se produire dans les œuvres de l'art et pour y retenir encore pendant un temps la beauté qui a disparu de la réalité. Il est certain que les ouvrages de cette période que rappellent suffisamment les noms d'Eschyle, de Sophocle et de Phidias, trahissent non-seulement une perfection de forme, mais aussi une grandeur d'âme, une noblesse de sentiments, une élévation au-dessus de tous les instincts et de tous les penchants bas et vulgaires, — également susceptibles après tout de se prêter à la poésie, — qui nous remplissent presque du même respect pour ceux qui furent assez puissants et assez mûrs d'esprit pour goûter ces œuvres, que pour ceux qui les produisirent. Périclès, dont toute l'administration avait évidemment pour but principal de répandre et de généraliser dans son peuple le sentiment de la vraie beauté, pouvait prononcer, sans crainte de se tromper, les paroles que lui

Digitized by Google

prête Thucydide dans le célèbre discours funèbre : « Nous avons le goût du beau mais sans luxe, l'amour de la philosophie, mais sans mollesse[1]. » Un pas de plus, et à l'amour du vrai beau s'attachera le désir de satisfaire de mauvaises convoitises, et le goût de la philosophie étouffera dans un vide jeu de pensées et de mots la force des bonnes et des grandes actions dans le cœur des Athéniens.

Considérons tout d'abord le genre de poésie qui appartient en propre aux Athéniens, le drame, pour voir de quelle façon se dégagèrent ici, de formes grossières et antiques, dures et rigides, la beauté et la grâce les plus accomplies, comme la rose éclot du bouton hérissé d'épines.

CHAPITRE XXI

ORIGINES DE LA POÉSIE DRAMATIQUE.

L'esprit d'une époque se reflète plus complétement et avec plus de fidélité daus la poésie que dans la prose,

[1] Thucydide, II, 40. Φιλοκαλοῦμεν γὰρ μετ' εὐτελείας καὶ φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας. L'εὐτελεία ne doit pas être entendue comme si les Athéniens n'avaient pas appliqué de grandes sommes aux objets d'art : Périclès veut seulement dire que les Athéniens, dans leur amour de l'art, n'ont point en vue l'éclat extérieur et la satisfaction de la curiosité, mais le beau lui-même.

Digitized by Google

quelle qu'elle soit, et les trois genres principaux de la poésie grecque caractérisent de la façon la plus parfaite trois degrés de développement du peuple hellénique. La poésie épique, sous sa forme classique au moins, appartient aux temps où les constitutions monarchiques n'étaient pas abolies encore, où les mythes hérités de l'antiquité dominaient entièrement les âmes et suffisaient aux besoins de la pensée et de l'imagination. L'élégie, les ïambes et la poésie lyrique proprement dite se produisirent à une période de vie intellectuelle plus agitée, telle qu'elle accompagnait le développement des constitutions républicaines, période où l'individu fait valoir ses tendances et ses penchants personnels, où l'enthousiasme poétique ouvre toutes les profondeurs du cœur humain. Si nous voyons enfin, au moment où la civilisation grecque a atteint son point culminant et où la puissance et la liberté d'Athènes jettent le plus d'éclat, un nouveau genre de poésie devenir l'organe des idées et des sentiments qui dominent ce temps, et que par contre les genres cultivés jusqu'ici perdent de leur importance au point de ne plus produire que des œuvres insignifiantes, on est naturellement amené à se demander par où la poésie dramatique répondit à un si haut point à l'esprit de l'époque, pourquoi elle réussit à gagner si complétement la faveur du public au détriment de ses sœurs.

La poésie dramatique repose, ainsi que le nom grec l'indique fort simplement, sur des actions qui ne sont pas seulement racontées comme dans la poésie épique,

Digitized by Google

mais qui semblent se passer sous les yeux du spectateur. Ce n'est cependant pas dans cette forme extérieure que saurait consister la différence essentielle du drame et de l'épopée. Comme, après tout, les actions n'ont pas réellement lieu au moment où elles sont représentées, comme ce n'est là qu'une fiction du poëte, et au cas le meilleur, une illusion du spectateur, qui fait croire que telles et telles personnes parlent et agissent devant nous, toute la différence se bornerait à cette illusion que le poëte, selon son bon plaisir, choisirait ou ne choisirait pas. Il est évident qu'il faut chercher plus loin l'essence de cette poésie, qu'il faut la chercher dans l'esprit même du poëte, au moment où il conçoit et produit les idées dont il s'occupe. Le point important est évidemment en ce que le poëte épique tient les actions qu'il raconte à une certaine distance, comme des objets d'une contemplation et d'une admiration placides, conservant toujours le sentiment de la grande distance qui le sépare, à tous égards, de son sujet, tandis que le poëte dramatique se transporte de toute son âme dans la situation de la vie humaine qu'il représente, au point de l'*éprouver* réellement lui-même, à force de la faire revivre dans son imagination. Il l'éprouve à un double point de vue. D'un côté la naissance des actions dans l'âme humaine, depuis le vague désir jusqu'à la résolution mûrie et l'exécution réfléchie, se montre dans le drame d'une façon si complète et si naturelle, qu'on les dirait nées dans notre propre âme. D'un autre côté, l'effet que produisent les actions ou les destinées des per-

Digitized by Google

sonnes sur l'âme de ceux qui, dans le drame même, s'y intéressent, y est présenté et développé de façon à forcer l'auditeur lui-même à s'y intéresser, et de manière à l'entraîner dans le cercle des événements dramatiques. Ce second moyen de vivifier l'action du drame était, dans les origines de ce genre poétique, le moyen de beaucoup le plus important. C'est là qu'est la nécessité, dans le drame de cette époque, du chœur qui prend part aux destinées des personnages principaux, et c'est là aussi ce qui explique pourquoi les origines du drame, au lieu de se rattacher à la poésie narrative, ont eu leur point de départ dans un genre lyrique. Mais en réservant ce point pour un autre chapitre, nous nous en tenons ici à ce premier résultat, à savoir que la poésie dramatique saisit la vie humaine avec plus de force et de profondeur qu'aucun autre genre poétique, et que la vie humaine seule souffre d'être traitée dramatiquement, tandis que la nature ne peut être représentée que par l'épopée ou par la poésie lyrique.

Qu'on oublie un moment un temps où la représentation dramatique est chose tout habituelle, pour se reporter à un âge où ce genre de poésie était encore complétement inconnu, et l'on avouera que cette création témoigne d'une singulière hardiesse d'esprit. Tandis que l'aède n'avait chanté jusque-là que les on-dit de la légende sur les êtres supérieurs, dieux et héros, voilà qu'un homme se présente devant le public ; il se donne lui-même pour un de ces dieux, un de ces héros : ne fallut-il pas, pour arriver jusque-là, des circonstances

Digitized by Google

bien exceptionelles chez une nation qui, comme la nation grecque, était si fortement attachée, jusque dans ses amusements, à des coutumes déterminées? Sans doute, il est dans la nature humaine elle-même plus d'un penchant qui semble pousser au drame : le goût de l'imitation d'abord, qui est si général et qui aime tant à s'en prendre à l'extérieur des personnes ; puis la vivacité enfantine avec laquelle un narrateur, bien rempli de son sujet, cite, absolument comme si on les prononçait au moment même, les paroles d'une personne, soit qu'il les ait entendues, soit qu'il les imagine. Mais de ces éléments épars du drame jusqu'au drame véritable, il y a un pas considérable, et il semble qu'aucune nation, avant ou à côté du peuple grec, n'ait fait ce pas. La littérature de l'Ancien Testament contient des récits avec des discours et des conversations intercalés, tels que le livre de Job ; des poésies lyriques qui ont une sorte de cohésion dramatique, comme le Cantique des Cantiques ; mais on n'y mentionne jamais de drame proprement dit. La poésie dramatique de l'Inde appartient à une époque où la civilisation grecque avait déjà été en contact avec celle de l'Inde[1] ; les *mystères* du moyen âge reposent évidemment sur une tradition de l'antiquité, quelque obscure que soit cette tradition. Dans l'anti-

[1] Quoique ce fait ne puisse guère être contesté, beaucoup d'indianistes prétendent cependant que les origines du drame indien sont antérieures à l'expédition d'Alexandre le Grand. Voy. L. B. Wolff, *Theater der Hindus* ; A. W. Schlegel, *Ueber dramatische Kunst*, I, p. 37 ; et A. Weber, *Histoire de la littérature indienne*, trad. par M. Sadous. K. H.

Digitized by Google

quité elle-même, cette poésie, et la tragédie en particulier, ne vient à maturité que dans la seule ville d'Athènes, et là même elle ne se produit qu'aux fêtes peu nombreuses d'une seule divinité, Dionysos, tandis que les rhapsodies épiques et les chants lyriques pouvaient se réciter aux occasions les plus diverses. Tout cela serait inexplicable, si la poésie dramatique n'avait eu sa source que dans un simple caprice et dans l'arbitraire des hommes; car s'il suffisait de l'imitation et du plaisir de cacher le personnage réel derrière un masque pour produire le drame, on le rencontrerait dans la vie des peuples tout aussi souvent que ces qualités qui sont communes aux hommes.

Ce qui expliquerait d'une manière plus satisfaisante la naissance du drame, c'est le rapport où il se trouve avec le service de Bacchus. Le culte grec, en général, contient une foule d'éléments dramatiques : ne supposait-on pas les dieux habitant leurs temples, participant à leurs fêtes? Il ne semblait donc nullement téméraire ou inconvenant de les représenter dans leurs actions par des personnages humains. C'est ainsi qu'un noble adolescent de Delphes figurait Apollon dans le tableau vivant du combat contre le dragon, de la fuite et de l'expiation qui suivirent ce combat : c'est ainsi qu'à Samos on représentait, à la fête principale d'Héré, le mariage de la déesse avec Zeus. Les mystères d'Éleusis, enfin, d'après les propres expressions d'un auteur ancien[1], n'étaient

[1] Clément d'Alexandrie, *Protrept.*, p. 12. Pott.

Digitized by Google

autre chose qu'un *drame mythique* où des prêtres et des prêtresses jouaient, comme un drame, l'histoire de Démétèr et de Cora. Il faut dire cependant qu'ils ne se livrèrent très-probablement qu'à des actions mimiques, en y joignant tout au plus, pour mieux expliquer leurs gestes, quelques sentences profondes de nature symbolique ou quelques hymnes isolés.

Le culte de Bacchus admettait également de ces représentations mimiques, puisqu'aux Anthestéries d'Athènes, la femme du second archonte, qui s'appelait la reine, se fiançait à Dionysos par une solennité mystérieuse, et que dans les processions publiques, le dieu lui-même était représenté par un homme[1]. A la fête béotienne des Agrionies, on se figurait Dionysos en fuite, et caché dans les montagnes ; en même temps, un prêtre qui jouait le rôle d'un être hostile au dieu, poursuivait, la hache à la main, une jeune fille qui représentait une des nymphes de la suite de Bacchus. Cet usage ou cette cérémonie, souvent mentionnée par Plutarque, n'est autre que le germe du mythe auquel Homère fait déjà allusion, de la poursuite de Dionysos et de ses nourrices par Lycurgue en fureur. Mais le culte de Bacchus avait une qualité qui le rendait plus propre que tout autre à devenir le berceau du drame, et de la tragédie en particulier : l'ivresse enthousiaste qui l'accompagnait. Il est sorti, nous l'avons dit plus haut

[1] Un bel esclave de Nicias représentait, dans une de ces occasions, Dionysos. (Plut., *Nic.*, 3.) Cf. la description de la grande *pompa* bachique sous Ptolémée-Philadelphe, dans Athénée, V, p. 196 et suiv.

Digitized by Google

(ch. II), de l'intérêt passionné que l'on prenait aux phénomènes de la nature dans le cours des saisons, à la lutte surtout qu'elle semble essuyer en hiver pour éclater au printemps avec une floraison nouvelle : aussi les fêtes du dieu furent-elles toutes célébrées à Athènes et ailleurs dans les mois qui se rapprochent le plus du jour le plus court[1].

La disposition des esprits dans ces fêtes fut bien telle, dans l'origine, que ceux qui les célébraient avec enthousiasme, croyaient réellement voir dans les événements de la nature le dieu attaqué, tué ou voisin de la mort, en fuite, sauvé, ressuscité ou retournant dans la patrie, victorieux et souverain ; que tous ressentaient ces événements tristes ou joyeux, aussi vivement que s'ils en eussent été directement touchés et saisis. Sans doute, grâce aux changements profonds que la religion grecque subit en même temps que la civilisation nationale tout entière, cette conscience disparut peu à peu des âmes : on ne s'imaginait plus que ces souffrances et ces joies qu'on célébrait par des gémissements ou des cris d'allégresse, se passassent réellement dans la nature et sous les yeux des hommes. On finit par prendre Diony-

[1] Voici l'ordre des mois à Athènes : Poseidéon, Gamélion (autrefois Lénéon), Anthestérion, Elaphébolion. Ces mois contenaient, d'après l'argumentation irréfutable de Böckh, les fêtes de Bacchus : les Dionysiaques petites ou champêtres, les Lénées, les Anthestéries, les Dionysiaques grandes ou urbaines. A Delphes, les trois mois d'hiver étaient consacrés à Dionysos (Plut., *de El. ap. Delph.*, c. IX), et la grande fête des Triétériques se célébrait au temps du solstice d'hiver sur le Parnasse.

Digitized by Google

sos, lui aussi, comme un être personnel, presque humain, d'une existence particulière; mais l'intérêt si puissant que l'on prenait à Bacchus et à ses destinées, tout comme si c'étaient des événements actuels, n'en subsista pas moins. L'essaim d'êtres inférieurs qui entouraient le dieu, Satyres, Pans, Nymphes, sorte de ramification de la vie du dieu de la nature dans le règne végétal et animal, ou plutôt variété de formes bizarres ou belles de la même idée, ces êtres restèrent toujours présents à l'imagination grecque, et on n'avait guère besoin de s'éloigner beaucoup de la sphère habituelle de ses idées pour voir comme de ses propres yeux, dans un paysage solitaire, au milieu de la forêt et des rochers, les danses des Nymphes et des Satyres audacieux, pour s'y mêler presque par la pensée. Le désir intime qu'éprouvaient tous ceux qui s'étaient voués à Bacchus, le désir de combattre, de souffrir et de vaincre avec le dieu, trouvait dans ces êtres inférieurs comme un échelon pour s'élever jusqu'à Dionysos lui-même. C'est ce désir qui fit naître l'usage si répandu aux fêtes de Bacchus, de prendre le costume de Satyre. La simple envie de laisser sous le masque un plus libre cours à ses folies n'y fut évidemment pour rien; car comment un jeu aussi grave, aussi pathétique que la tragédie, aurait-il pu, en ce cas, naître de ces chœurs de Satyres? Ce qui éclate en mille manifestations dans la fête de Bacchus, c'est le besoin de sortir de soi-même, de devenir, pour ainsi dire, étranger à soi-même, de vivre ainsi dans le monde merveilleux de l'imagination.

Digitized by Google

Ce besoin, on le retrouve partout. On se colorait le corps de plâtre, de suie, de minium et de toutes sortes de sucs végétaux rouges ou verts; on se ceignait les reins de peaux de bouc ou de chevreuil; on attachait au visage, en guise de barbe, de grandes feuilles de toute espèce de plantes; on mettait de vrais masques de bois, d'écorce d'arbres et d'autres matières; on se couvrait enfin du costume complet d'un personnage déterminé appartenant précisément à ce monde de l'imagination.

On comprend de la sorte, ce semble, comment, sans fiction arbitraire, le drame pouvait naître de l'enthousiasme du culte de Bacchus, et former comme une partie de la solennité religieuse. Or voici de quelle manière cette naissance et cette transformation eurent lieu : les témoignages authentiques ne font pas défaut pour les suivre.

C'est une tradition générale chez les savants de l'antiquité, que la tragédie ainsi que la comédie furent, dans l'origine, des chants de chœur[1]. Or c'est là un fait d'une importance inépuisable pour l'histoire de la poésie dramatique. La partie lyrique, le chant du chœur, fut donc l'élément primitif de la tragédie : l'action, le sort du dieu étaient supposés connus ou indiqués simplement d'une façon symbolique par la cérémonie du sacri-

[1] Un passage sur mille : Euanthius, *de Tragœdia et comœdia*, c. 2. Comœdia fere vetus, ut ipsa quoque olim tragœdia, simplex carmen fuit, quod chorus circa aras fumantes nunc spatiatus, nunc consistens, nunc revolvens gyros cum tibicine concinebat.

Digitized by Google

lice : le chœur exprimait les sentiments que lui inspirait ce sort. Ce chant appartenait à la catégorie du dithyrambe : Aristote dit que la tragédie était venue des chantres du dithyrambe[1]. Ce genre de poëme était, nous l'avons vu plus haut, un chant enthousiaste en honneur de Dionysos : autrefois c'étaient les convives échauffés par le vin d'un repas de fête qui le chantaient sans ordre aucun. Depuis Arion (vers ol. 40e) des chœurs l'exécutaient d'après des règles fixes. Le dithyrambe était propre à exprimer toutes les émotions diverses que produisait le culte et le mythe de Bacchus : il y avait des dithyrambes joyeux, sortes de cris d'allégresse qui saluaient le retour du printemps ; mais il est évident que la tragédie, avec son caractère grave et sombre, ne put guère provenir de ceux-là. Le dithyrambe qui donna naissance à la tragédie chantait les souffrances de Dionysos, ainsi que le trahit clairement le curieux renseignement d'Hérodote, d'après lequel, à Sicyone, au temps du tyran Clisthène (vers la 45e ol., A. C. 600) se produisirent des chœurs tragiques qui, au lieu de Dionysos, chantèrent les souffrances du héros Adraste. Clisthène, ajoute Hérodote, rendit ces chœurs au culte de Dionysos[2]. On voit donc qu'il n'y avait pas seulement alors des chœurs tragiques, mais qu'ils avaient

[1] Aristote, *Poet.*, 4. Ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον.

[2] Hérodote, V, 67. Τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμέωντες, τὸν δὲ Ἄδρηστον. Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε. — On peut traduire ἀπέδωκε il les rendit ou il les donna comme une chose due, cela reviendra au même.

Digitized by Google

déjà été appliqués à des héros qui y prêtaient par leurs souffrances et leurs tourments. C'est aussi la raison pour laquelle les dithyrambes, de temps en temps[1], et la tragédie toujours, remplacèrent Dionysos par des héros, jamais par d'autres dieux de l'Olympe; car ceux-ci sont au-dessus de la vicissitude des destinées, au-dessus des joies et des douleurs que Dionysos subit tout comme les héros. Un fait qui s'accorde parfaitement avec cette donnée chronologique d'Hérodote, est celui que le célèbre poëte dithyrambique Arion (vers la 40e ol., A. C. 580) inventa, d'après le témoignage des grammairiens anciens, le *style tragique* (τραγικὸς τρόπος) par lequel ils entendent évidemment le genre de dithyrambe en usage à Sicyone du temps de Clisthène. Ce fait donne aussi quelque crédit à la tradition de ce vieux tragique de Sicyone, Épigène, qui aurait précédé les tragiques athéniens. Des notices confuses, souvent corrompues, le désignent comme ayant le premier transporté la tragédie de Dionysos à d'autres personnes.

S'il est permis de se faire une idée plus complète de cette tragédie antique, toute subordonnée au culte de Bacchus, les mots d'Aristote « que la tragédie avait eu son point de départ chez les chantres du dithyrambe, » donnent le droit de supposer un rôle prépondérant aux chefs de chœur. Ils racontaient sans doute, soit comme représentants du dieu lui-même, soit en qualité de messa-

[1] De Simonide il y avait un dithyrambe, *Memnon*, que cite Strabon, XV, p. 728. Cf. Plutarque, *de Musica*, 10.

Digitized by Google

gers de sa suite, les dangers qui le menaçaient, et comment ces dangers furent ou détournés ou vaincus, tandis que le chœur manifestait les sentiments que lui inspirait ce récit, tout comme si les faits se passaient sous ses yeux. Le chœur se considérait lui-même comme une troupe appartenant à Dionysos, et prit ainsi naturellement le rôle des Satyres, compagnons du dieu, non-seulement dans les aventures plaisantes, mais encore dans toutes sortes de luttes et de tristes revers, et tout aussi propres à exprimer la crainte et la terreur, que le plaisir et la joie. Ce caractère du drame satyrique de la plus ancienne tragédie, Aristote et beaucoup de grammairiens le constatent; et c'est précisément à Arion, l'inventeur du dithyrambe tragique, qu'on attribue l'introduction des Satyres dans ce genre de poésie. Aussi expliquait-on déjà, dans l'antiquité, le nom de *tragédie* ou chant du tragos (bouc), par le fait que les chanteurs eux-mêmes, en leur qualité de Satyres, avaient eu quelque ressemblance avec des boucs. Il est cependant plus que douteux que cette ressemblance, très-éloignée après tout, entre les Satyres et les boucs ait pu créer le nom propre du genre poétique. Il est bien plus probable que les dithyrambes de cette espèce s'exécutaient, dans l'origine, autour du sacrifice d'un bouc. Quels furent les rapports de ce sacrifice avec le sujet de la tragédie ancienne, c'est ce qu'il est réservé à la recherche mythologique de déterminer.

Voilà donc le point où en était arrivée la tragédie chez les Doriens, qui se considéraient, à cause de cela

Digitized by Google

même, comme les inventeurs du genre. Tout le développement ultérieur et dramatique appartient aux Athéniens, tandis que le jeu semble s'être conservé longtemps encore dans sa forme lyrique chez les Doriens. A Athènes, on avait également, il est difficile d'en douter, chanté pendant longtemps des dithyrambes tragiques du genre de ceux de Corinthe et de Sicyone ; et c'est dans le sanctuaire bachique du Lénéon et à la fête des Lénées qu'eurent lieu ces représentations ; car toutes les traditions authentiques sur les origines de la tragédie s'y rattachent[1]. On fêtait d'ailleurs les Lénées précisément au moment où l'on pleurait, dans d'autres parties de la Grèce, les souffrances de Dionysos. Aussi aux Lénées, la tragédie précédait-elle la comédie dans les temps plus

[1] Nous laissons ici complétement de côté les idées si répandues et déjà admises par Horace sur l'invention de la tragédie lors de la récolte du vin, sur les visages barbouillés de lie, le char avec lequel Thespis aurait fait ses pérégrinations dans l'Attique, etc. ; car tout cela repose sur une confusion de la comédie avec la tragédie. La première s'est en effet formée aux Dionysiaques champêtres (fête de la récolte du vin). Aristophane appelle lui-même ses émules dans la comédie τραγῳδούς, chanteurs barbouillés de lie ; il ne nomme jamais ainsi les poëtes ou les acteurs tragiques. Les chars ne conviennent nullement au dithyrambe, chanté par un chœur en repos, mais bien à une marche en cortége, telle qu'elle se trouve dans la comédie la plus ancienne. On avait aussi la coutume, à plusieurs fêtes, de proférer des insultes et des injures du haut de chars (σκώμματα ἐξ ἁμαξῶν). Ce n'est qu'en faisant complétement abstraction de cette erreur, qui repose sur une confusion très-naturelle, qu'il est possible de mettre d'accord l'histoire primitive du drame tragique et les meilleurs témoignages, surtout celui d'Aristote.

Digitized by Google

récents, lorsque les représentations dramatiques se donnaient à trois fêtes bachiques par an, et elle y suivait immédiatement la marche solennelle, tandis qu'aux grandes et aux petites Dionysiaques, la comédie qui terminait un grand banquet eut la première place, la tragédie la seconde[1]. Déjà, avant les innovations de Thespis, dit-on, lorsque le chœur s'était rangé autour de l'autel du dieu, un membre du chœur, se plaçant près de la table à sacrifice (ἐλεός) à côté de l'autel, répondait au chœur, c'est-à-dire lui communiquait ce qui éveillait et dirigeait les sentiments et les pensées que le chœur exprimait dans ses chants.

Les anciens sont d'accord pour affirmer que la tragédie ne devint drame que par Thespis; encore ce drame fut-il fort simple. Ce fut Thespis qui, au temps de Pisistrate (ol. 61e, A. J. C. 536), fit le grand pas de joindre à la représentation, complétement confiée jusque-là au chœur et qui n'admettait tout au plus que des alternations et des répliques chantées, des discours

[1] D'après les indications très-importantes sur ces pièces qui se trouvent dans les documents que nous devons à Démosthène (Plaid. contre Midias). Il y est dit des Lénées : Ἡ ἐπὶ Ληναίῳ πομπὴ καὶ οἱ τραγῳδοὶ καὶ οἱ κωμῳδοί; des grandes Dionysiaques : Τοῖς ἐν ἄστει Διονυσίοις ἡ πομπὴ καὶ οἱ παῖδες καὶ ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί; des petites Dionysiaques dans le Pirée : Ἡ πομπὴ τῷ Διονύσῳ ἐν Πειραιεῖ καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί. (Westermann, ainsi que Sauppe (*sur l'élection des juges dans les concours de musique aux Dionysiaques*, V. *Berichte üb. d. Verh. d. K. Sächs. Gesellsch. der Wissensch. philol. hist. Class.*, 1855, février, p. 19 contestent ce document. *E. M.*)

Digitized by Google

en forme qui ne se distinguaient du langage de la conversation journalière que par les lois métriques et un style plus élevé. Dans ce but, il adjoignit au chœur un personnage, le premier acteur[1]. Il est vrai, un seul acteur, d'après les idées que nous nous formons du drame, est comme s'il n'y en avait point; mais lorsqu'on songe que cet acteur, d'après l'usage constant du drame ancien, jouait, les uns après les autres, divers rôles de la même pièce, ce que facilitèrent beaucoup les masques de toile, introduits par Thespis; que le chœur se trouvait en face de cet acteur unique et entrait en conversation avec lui par l'organe de son chef, on comprend comment une action dramatique pouvait être engagée, continuée et achevée par ces discours, intercalés entre les chants du chœur. Prenons, par exemple, parmi les pièces dont les titres nous ont été transmis[2], le *Penthée* : l'acteur unique, en se présentant successivement comme Dionysos, le roi Penthée, messager, et Agave (mère de Penthée), en prononçant tantôt des projets et des résolutions, tantôt des récits d'événements, tels que le meurtre de Penthée par sa mère infortunée, qui ne pouvaient être montrés aux yeux du public, tantôt enfin une joie triomphante sur l'accomplissement de l'action ; l'acteur, dis-je, pouvait réellement montrer le sujet essentiel du mythe, tel que

[1] Appelé ὑποκριτὴς, de ὑποκρίνεσθαι, c'est-à-dire répondre aux chants du chœur.

[2] *Les Jeux funéraires de Pélias* ou *Phorbas*, *les Prêtres*, *les Jeunes gens*, *Penthée*.

Digitized by Google

nous le trouvons dans les *Bacchantes* d'Euripide, en y produisant des scènes fort émouvantes. Les messagers et les hérauts y auront toujours joué le rôle principal, comme ils sont aussi des personnages très-essentiels dans la tragédie achevée, et les discours étaient sans doute peu étendus, comparés aux chants du chœur qu'ils motivaient.

Il est probable que les personnages du chœur représentaient souvent, chez Thespis, des Satyres, mais souvent aussi d'autres personnes; car tant que le drame satyrique ne formait pas un genre particulier, ses habitudes devaient encore être fondues avec celles de la tragédie. Les danses du chœur étaient encore une chose essentielle à cette époque. En général, les premiers tragiques étaient aussi bien maîtres de danse (maîtres de ballet, dirions-nous aujourd'hui) que poëtes et musiciens. Au temps d'Aristophane, lorsqu'on ne jouait probablement plus les pièces de Thespis, les amateurs du style ancien de l'orchestique dansaient encore de préférence les danses de Thespis[1]. Cela explique pourquoi les premiers tragiques, s'il faut en croire Aristote, employèrent plus souvent, dans le dialogue, le long vers trochaïque (tétramètre trochaïque) que le trimètre ïambique, le premier se prêtant particulièrement à des gestes vifs et presque dansants[2]. La tragédie, d'ailleurs, n'a inventé ni l'une ni l'autre de ces mesures; elle les

[1] Aristophane, *Guêpes*, 1479.

[2] C'est ce qui est confirmé par un passage de la *Paix* d'Aristophane, 322. Cf. plus haut.

Digitized by Google

a empruntées à Archiloque, Solon et autres poëtes de cette catégorie (*v.* ch. XI), en leur donnant, par sa manière de les traiter, le caractère nécessaire. Elle prit probablement d'abord le vers trochaïque, si vif, si passionné, tandis que la comédie s'emparait du vers ïambique, vigoureux, rapide, propre à la raillerie et à la dispute. Ce n'est que plus tard que ce dernier, sous la main d'Eschyle surtout, prit la forme qui en fit la mesure de la parole digne et grave des héros[1].

L'élément lyrique règne encore d'une manière absolue sur l'élément dramatique chez Phrynichos, fils de Polyphradmon d'Athènes, qui jouit d'une grande autorité sur la scène attique depuis ol. 67°, 1 (A. J. C. 512). Lui aussi n'avait que l'unique acteur de Thespis, du moins aussi longtemps qu'Eschyle et ses innovations n'avaient pas encore été approuvés; mais il s'en servit naturellement pour divers rôles successifs, notamment pour des rôles de femmes. Le premier il porta sur la scène des caractères féminins qui, d'après les mœurs des anciens, ne purent jamais être joués que par des hommes; et ce fait jette un jour important sur tout le caractère de sa poésie. Le mérite principal de Phrynichos se montrait surtout dans l'orchestique, la musique et la partie lyrique. Si nous possédions de ses ouvrages, il nous ferait probablement plutôt l'effet d'un lyrique

[1] Les fragments que l'on possède sous le nom de Thespis sont composés, il est vrai, en trimètres ïambiques; mais ils appartiennent certainement à des pièces d'Héraclide de Pont, qui composa sous le nom de Thespis. Cf. Diogène Laërce, V, 92.

Digitized by Google

plein d'émotion, d'un élève de l'école éolienne que d'un maître du drame. Ses chants gracieux et doux, souvent plaintifs, étaient encore très-populaires au temps de la guerre du Péloponnèse, surtout parmi les hommes de vieille roche. Naturellement le chœur était encore la chose principale chez lui, et l'acteur unique était plutôt là pour donner au chœur matière à exprimer ses émotions et ses pensées, que le chœur n'était destiné à soutenir sur la scène les actions du principal personnage. Il paraît même que Phrynichos divisa le grand chœur dramatique, qui correspondait, dans l'origine, au chœur dithyrambique, en diverses parties, avec des rôles divers, afin de mettre quelque variété et des contrastes dans ces grandes masses lyriques. C'est ainsi que, dans la pièce la plus célèbre du poëte, les *Phéniciennes*, qu'il représenta pour la première fois (ol. 75e, 4; A. J. C. 476), et où il illustrait les exploits d'Athènes dans la guerre des Perses[1], le chœur consistait bien d'un côté, ainsi que le titre l'indique, en Phéniciennes, vierges de Sidon et d'autres villes de ce pays, qui avaient été envoyées à la cour de Suse[2], mais

[1] D'après une tradition, Phrynichos composa, ol. 75e, 4, une pièce pour un chœur tragique qu'avait fourni Thémistocle en qualité de chorége. La combinaison de Bentley, d'après laquelle cette pièce fut celle des *Phéniciennes*, où Phrynichos faisait surtout valoir les mérites de Thémistocle, est infiniment probable. Parmi les titres des pièces de Phrynichos, dans Suidas, Σύνθωκοι, *Ceux qui sont assemblés pour délibérer*, signifie probablement les *Phéniciennes*, qui, autrement, manqueraient complétement.

[2] Le chœur phénicien chantait en entrant : Σιδώνιον ἄστυ λιποῦσα

Digitized by Google

en partie aussi de nobles Perses qui, dans l'absence du roi, délibéraient sur le bien de l'empire. Nous savons, en effet, qu'au début de ce drame, qui a une grande ressemblance avec les *Perses* d'Eschyle, un eunuque et tapissier (στρώτης) royal, entrait pour préparer les siéges de ce haut conseil et pour annoncer sa venue. Les graves soucis de ces vieillards et les gémissements passionnés des Phéniciennes, privées, par la bataille navale, de leurs pères et frères, auraient formé le contraste qui constituait l'attrait principal de cette pièce.

Il est curieux que Phrynichos passât si souvent de sujets mythiques à des sujets contemporains. Déjà auparavant, dans sa *Conquête de Milet*, il avait représenté les scènes de douleur dont Milet, colonie et alliée d'Athènes, avait été le théâtre lors de la conquête par les Perses après le soulèvement des Ioniens (ol. 70e, 3; A. J. C. 498). Hérodote raconte que tout l'auditoire fut touché jusqu'aux larmes, et que néanmoins le peuple punit après coup le poëte d'une forte amende, *pour lui avoir représenté son propre malheur*, jugement bien important des Athéniens sur une œuvre poétique dont ils exigeaient évidemment qu'elle les élevât dans un monde idéal, et qu'elle ne les rappelât pas aux malheurs du temps présent.

A côté de Phrynichos, écrivait pour la scène tragique Chérilos, poëte très-fécond et qui produisit longtemps,

καὶ δροσερὰν Ἄραδον comme on voit par les scholies d'Aristophane, *Guêpes*, 220, et par Hésychius, au mot Γλυκερῷ Σιδονίῳ, d'après le *codex venet.*, chez Schow.

Digitized by Google

quoiqu'il parut dès ol. 64e (av. J. C. 524), et qu'il se maintint, non-seulement à côté d'Eschyle, mais encore à côté de Sophocle. Ce que nous savons de plus intéressant sur son compte, c'est qu'il fut surtout grand dans le drame satyrique[1], qui devait, par conséquent, s'être dès lors séparé de la tragédie. La tragédie abandonnant de plus en plus les mythes de Bacchus pour s'emparer des fables héroïques, et la manière un peu bizarre de l'ancien jeu bachique cédant de plus en plus la place à un style plus sévère et plus digne, le chœur des Satyres commença à être déplacé. Mais on avait l'habitude, en Grèce, de conserver et de cultiver toute forme antique de poésie, qui avait quelque chose d'original et de caractéristique, à côté des genres nouveaux qui en étaient sortis; on créa donc ce *drame satyrique* particulier à côté de la tragédie, et on le rattacha à celle-ci, en représentant, la plupart du temps,[2] un ensemble de trois tragédies suivies d'un drame satyrique. Mais ce drame satyrique n'est rien moins qu'une comédie ; c'est plutôt, comme le dit finement un écrivain ancien, une *tragédie plaisante*[3]. Il prend ses sujets dans le même cercle d'aventures de Bacchus et des héros où la tra-

[1] D'après le vers :

Ἡνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν Σατυροῖς.

Cf. Näke.

[2] La plupart du temps, dis-je, car nous verrons, dans l'*Alceste* d'Euripide, qu'il y avait aussi des tétralogies se composant exclusivement de tragédies.

[3] Démétrius l'appelle παίζουσα τραγῳδία (*de Eloc.*, § 169. Cf. Horace, *Ars poet.*, 231).

Digitized by Google

gédie prend les siens, mais il leur donne une couleur si naturelle et si primitive, que la présence et la participation de Satyres agrestes et folâtres ne semble nullement déplacée. Le drame satyrique exigeait, par conséquent, des scènes en pleine nature sauvage, des aventures d'un ton un peu vif, où des monstres farouches ou de cruels tyrans de la mythologie étaient vaincus par de braves héros ou de rusés matois, ce qui donnait aux Satyres l'occasion de montrer les sentiments variés de la crainte et du plaisir, de l'horreur et de la joie avec toute la liberté et la naïveté propres à ces grossiers enfants de la nature. Aussi tous les mythes et les personnages mythiques n'étaient-ils point propres au drame satyrique. Celui qui s'y prêtait le plus était évidemment Héraclès, le héros robuste et sensuel, toujours prêt à boire et à manger, ne dédaignant pas les bons plats à table, et ne gâtant pas le plaisir en joyeuse compagnie, et qui, quand il était de bonne humeur, se laissait, fort tranquillement et tout à son aise, amuser par les folles taquineries des Satyres et autres lutins de ce genre.

Ce fait d'avoir détaché de la tragédie le drame satyrique pour en faire un genre à part, les grammairiens anciens l'attribuaient à Pratinas de Phlionte, Dorien, par conséquent, et Péloponnésien, mais qui se produisit à Athènes comme rival de Chérilos et d'Eschyle, vers la 70e ol. (A. J. C. 500), peut-être même avant. Il était en même temps poëte lyrique dans le genre de l'hyporchème (*v.* ch. XII), qui a beaucoup de rapports avec le drame

Digitized by Google

satyrique[1]. Il composa également des tragédies, quoique le côté original de son talent se trahît surtout dans le drame satyrique, dont des jeux, propres à son pays natal, lui fournissaient probablement le point de départ ; car Phlionte était voisine de Corinthe et de Sicyone, patrie de cette tragédie d'Arion et d'Épigène qu'exécutaient des Satyres. Il transmit son art à son fils Aristias, qui sut se faire, à côté de Sophocle, une grande réputation sur la scène athénienne, tout en restant, comme son père, dans le rapport d'étranger ou de protégé, à Athènes. Les drames satyriques de ces deux Phliasiens passaient, avec ceux d'Eschyle, pour les plus remarquables.

Nous voici donc arrivés au point où Eschyle reçut, comme une enfant robuste et florissante, la tragédie qu'il devait laisser à ses successeurs semblable à une noble vierge. Par l'adjonction du second acteur, il donna le développement nécessaire à l'élément dramatique, en même temps qu'il prêtait à l'ensemble du jeu toute la dignité et tout le sublime dont il était susceptible.

Nous pourrions donc passer immédiatement à ce premier grand maître de l'art tragique, s'il n'était nécessaire, pour bien apprécier ses tragédies, de nous faire d'abord une idée claire de tout l'arrangement de ce spectacle, et des formes fixes et stables auxquelles le génie était forcé de plier tout produit de ce genre. Sans doute on peut inférer bien des choses déjà de l'histoire

[1] Peut-être même l'hyporchème, cité dans Athénée (p. 617), se trouvait-il dans un drame satyrique.

Digitized by Google

du drame tragique : cela ne suffirait cependant point pour comprendre une pièce d'Eschyle, ni la manière dont elle était représentée, ni son organisme intime.

CHAPITRE XXII

DE L'ORGANISATION MATÉRIELLE DU THÉATRE ANCIEN.

Il importe pour bien connaître le caractère particulier de la tragédie ancienne, de nous rendre un compte exact des formes fixes, introduites par les traditions et le goût des Grecs.

La tragédie des anciens était tout autre chose que ce qu'elle est devenue dans le cours des temps chez les autres peuples. Elle n'était point, comme le drame moderne, une image de la vie humaine, agitée par les passions, image qui répond à son original autant que possible et jusque dans les moindres traits. La tragédie ancienne sort complétement, par sa forme et par son essence, de la vie ordinaire, elle porte un cachet merveilleux, idéal.

Il faut observer d'abord que, la tragédie et le drame en général ne se produisant qu'aux fêtes de Dionysos[1],

[1] A Athènes, les tragédies nouvelles étaient représentées aux Lénées et aux grandes Dionysiaques, la fête la plus brillante à laquelle les alliés d'Athènes et beaucoup d'étrangers avaient coutume d'assister. Aux Lénées on donnait aussi des tragédies anciennes; on

Digitized by Google

le caractère de ces fêtes exerça toujours une grande influence sur le drame. Il en garda une certaine couleur bachique : dans son extérieur il avait le cachet d'une fête et d'un plaisir dionysiaques, et l'enthousiasme qui, dans ces solennités, s'emparait des âmes pour les arracher à la vie ordinaire, donnait à tous les mouvements de la muse tragique et de la muse comique un degré inaccoutumé d'énergie et de feu.

Le costume des personnages qui se produisaient dans la tragédie, était fort éloigné du naturel libre que nous trouvons dans l'art plastique des Grecs, où il atteint la beauté la plus accomplie : c'était un costume de fête de Bacchus. Presque tous les acteurs portaient des vêtements longs, rayés de couleurs vives, touchant à la plante des pieds (χιτῶνας ποδήρεις, στολάς), et des manteaux qu'on jetait sur épaules (ἱμάτια et χλαμύδας), de pourpre ou autre couleur brillante, avec des bordures bigarrées et des ornements d'or tels qu'on était accoutumé de les voir aux cortéges bachiques et aux danses des chœurs[1]. L'Héraclès lui-même du théâtre ne se présentait pas

ne donnait que de ces dernières aux petites Dionysiaques. On apprend cela surtout par les didascalies, c. à d. les notes sur les victoires des poëtes dramatiques et lyriques, en tant que maîtres de chœurs (χοροδιδάσκαλοι), dont, grâce aux savants de l'antiquité, beaucoup de choses ont passé dans les commentaires des ouvrages poétiques, surtout dans les *arguments* qui les précèdent.

[1] On le voit par les renseignements détaillés de Pollux (IV, c. XVIII) ainsi que par les sculptures qui représentent des scènes tragiques, surtout dans les mosaïques du Vatican publiées par Millin. *Description d'une mosaïque antique du musée Pio-Clémentin à Rome, représentant des scènes de tragédie;* par A. L. Millin. Paris, 1819.

Digitized by Google

comme le héros robuste, l'athlète qui ne jette qu'une peau de lion sur ses membres puissants : il paraissait, lui aussi, dans ce costume riche et varié et les attributs distinctifs de la massue et de l'arc n'y figuraient que comme un complément symbolique. Les chœurs également, fournis au nom et sur l'ordre des tribus athéniennes par de riches citoyens, qui prenaient le titre de choréges, rivalisaient les uns avec les autres par le luxe de leurs vêtements et de leur parure aussi bien que par le mérite de leur chant et de leur danse.

Pour le reste, les chœurs, composés dans l'origine du peuple en fête et représentant toujours dans la tragédie des personnages de second ordre, ne se distinguaient en rien des hommes ordinaires[1]; tandis que l'acteur qui jouait le héros ou le dieu dont les vicissitudes occupaient les chœurs, devait avoir, même dans son apparition extérieure, quelque chose de supérieur à la figure humaine. L'acteur tragique était une chose fort étrange, que l'antiquité plus récente jugeait elle-même bizarre et grotesque[2]. Sa taille dépassait de beaucoup la mesure ordinaire de la grandeur humaine, grâce aux semelles très-grosses des souliers tragiques (*cothurnes*) et au masque (*oncos*) qui était plus long que la figure humaine : poitrine, ventre, bras et jambes étaient rembourrés en proportion. Le corps y perdit forcément

[1] La position réciproque du chœur et des personnages est presque toujours celle des Λαοί et Ἄνακτες homériques.

[2] Ὡς εἰδεχθὲς καὶ φοβερὸν θέαμα, dit Lucien d'un acteur tragique (*de Saltat.*, c. XXVII).

Digitized by Google

beaucoup de sa mobilité naturelle; bien des mouvements légers, presque imperceptibles pour l'œil, et pourtant très-éloquents durent être supprimés. Le geste tragique, par contre, que les anciens eux-mêmes considéraient comme une des parties les plus importantes de l'art entier, devait consister en mouvements nettement mesurés qui ne laissaient rien à l'inspiration du moment. Habitués à gesticuler beaucoup et avec vivacité, les Grecs avaient formé tout un système de gestes expressifs, et ce système, fondé sur la nature et la coutume, paraissait élevé à son plus haut degré sur la scène tragique, où il se proportionnait aux puissantes émotions des personnages du drame. Le masque était en parfaite harmonie avec ces gestes. Né du plaisir qu'on prenait à se déguiser de mille manières aux fêtes bachiques, il était devenu un besoin absolu pour la tragédie. Il ne cachait pas seulement les traits trop connus de l'acteur, il ne faisait pas seulement qu'on oubliait complétement l'acteur pour ne voir que le personnage qu'il représentait ; il donnait aussi à toute son apparition ce cachet idéal qu'exige partout la tragédie antique. Sans être intentionnellement exagéré, comme le masque comique, celui de la tragédie était cependant fait pour éveiller l'idée d'êtres que les passions et les émotions de la nature humaine saisissent avec bien plus de force que dans la vie ordinaire : la bouche était entr'ouverte et les cavités des yeux profondes ; les traits fort accusés annonçaient chacun des caractères dans ce qu'il avait de

Digitized by Google

plus saillant : tout l'ensemble avait une couleur tranchée, presque criante. Quant au jeu de la physionomie, la tragédie antique n'en aurait eu que faire, puisqu'il ne pouvait être ni assez expressif pour répondre à l'idée qu'on se faisait des émotions d'un héros, ni suffisamment visible à la plupart des spectateurs qui emplissaient les espaces immenses d'un théâtre ancien. Ce qu'il pouvait y avoir de peu naturel, pour notre goût, dans l'immobilité des traits qui restaient les mêmes pendant toutes les actions d'un drame, était moins choquant dans la tragédie ancienne où les personnages principaux, une fois que certaines émotions ou certaines préoccupations s'en sont fortement emparées, conservent d'un bout à l'autre de la pièce une sorte de ton fondamental qui leur est devenu, pour ainsi dire, habituel. Il est aisé d'imaginer l'Oreste d'Eschyle, l'Ajax de Sophocle, la Médée d'Euripide gardant la même physionomie à travers toute la tragédie : on ne saurait se représenter ainsi un Hamlet ou un Torquato Tasso. D'ailleurs, entre les divers actes les masques pouvaient se changer de façon à produire les altérations nécessaires. Œdipe, par exemple, dans Sophocle, après avoir reconnu son malheur et exercé sur lui-même la punition sanglante, entre évidemment en scène avec un masque différent de celui qu'avait porté le souverain trop confiant dans sa fortune, trop sûr de sa vertu.

Nous n'examinerons pas si les masques, ainsi que le disent les anciens, servaient aussi à grossir la voix; mais il est certain que l'organe des acteurs tragiques

Digitized by Google

atteignait un degré de force et de sonorité métallique qui exigeait autant d'étude et d'exercice, que de disposition naturelle. Il y a différents termes techniques chez les anciens pour désigner ce ton de poitrine qui remplissait le vaste espace du théâtre d'un son retentissant, lequel, jusque dans le dialogue ordinaire, avait plus de rapport avec le chant qu'avec la parole de la vie commune, et dont la puissance infatigable, le mouvement rhythmique, nettement mesuré, devaient réellement produire dans la gigantesque enceinte l'effet de la voix d'êtres plus puissants et plus grandioses que n'en connaît la réalité et le temps présent[1].

Mais avant d'étudier avec plus de détail l'impression que recevait l'ouïe dans la tragédie ancienne, achevons, dans ces traits principaux, le tableau qu'elle offrait à la vue; examinons le local de la représentation théâtrale, l'arrangement de l'édifice, autant qu'il convient à l'histoire littéraire de l'examiner.

Les théâtres anciens sont des bâtiments en pierre, de dimensions énormes, destinés à recevoir toute entière la population libre et adulte d'une république grecque, les seize mille citoyens d'Athènes par exemple, avec les femmes d'une certaine éducation et les nombreux étrangers[2] qui pouvaient prendre part aux spectacles des fêtes. Ces théâtres n'étaient pas exclusivement réservés à la poésie dramatique : d'autres danses de chœur,

[1] Βομβεῖν, λαρυγγίζειν, surtout ληκυθίζειν· περιᾴδειν τὰ ἰαμβεῖα chez Lucien.

[2] V. plus haut p. K. H.

Digitized by Google

des marches et cortéges joyeux, toutes sortes de solennités publiques, des assemblées populaires même avaient lieu dans ces édifices. Aussi trouvons-nous partout en Grèce des théâtres, bien que la poésie dramatique fût le produit de la seule Athènes. Bien des choses néanmoins, dans l'architecture théâtrale et dans ses formes définitives et pour ainsi dire légales, ne s'expliquent que par la destination aux jeux dramatiques. Les Athéniens commencèrent à bâtir leur théâtre de pierre dans le sanctuaire de Dionysos, sur le côté méridional de l'Acropole (τὸ ἐν Διονύσου θέατρον ou τὸ Διονύσου θέατρον), lorsque dans l'ol. 70e, 1, (av. J.C. 500) se furent écroulés les échafaudages de bois du haut desquels le peuple avait jusque-là contemplé le spectacle. Il dut être bientôt achevé au point de permettre d'y représenter les chefs-d'œuvre des trois grands tragiques, quoique la décoration architecturale n'ait été terminée dans toutes ses parties que bien plus tard. On sait en effet qu'au temps de la guerre du Péloponnèse, le Péloponnèse lui-même et la Sicile possédaient déjà des théâtres d'une grande beauté.

Tout comme le drame, la construction entière du théâtre avait son point de départ dans le chœur : la place qui lui est réservée forme la partie primitive et le centre de la disposition entière; tout le reste ne fait que s'ordonner autour de ce centre. L'*orchestre* qui occupe une surface circulaire au milieu et dans la profondeur de tout l'édifice, n'est autre chose que l'antique salle de danse, le *chœur* du temps

Digitized by Google

d'Homère. (*V.* chap. III.) C'est un espace plan et lisse, assez vaste pour laisser toute liberté aux mouvements d'une nombreuse troupe de danseurs. L'autel de Dionysos, autour duquel s'agitait en cercle le chœur dithyrambique, était devenu une petite élévation au milieu de l'orchestre, qu'on appelait *thymélé* et qui servait de point d'appui au chœur dès qu'il avait pris sa position définitive. Arrangée de mille manières, tantôt comme monument funèbre, tantôt comme terrasse garnie d'autels, elle se prêtait aux exigences des diverses tragédies[1]. Le chœur lui-même, en devenant dramatique, de lyrique qu'il avait été, avait subi des changements considérables dans toute son organisation. Tant qu'il fut chœur dithyrambique, il se mouvait en cercle autour de l'autel du milieu, il se suffisait à lui-même; chœur dramatique au contraire, il était en rapport avec l'action de la scène, en recevait les motifs de ses discours, s'intéressait à ce qui s'y passait, et devait par conséquent faire face de temps en temps à la scène elle-même. Aussi le chœur du drame,

[1] Il suffit d'observer ici en deux mots qu'il faut soigneusement distinguer de l'ancien théâtre attique celui du temps macédonien à Alexandrie, Antioche et autres villes de ce genre. Dans ces derniers l'*orchestra* était coupée au milieu, et la moitié la plus rapprochée de la scène était transformée, au moyen d'une planche, en sous-scène spacieuse, sur laquelle se produisaient les mimes ou *planipedarii,* ainsi que des musiciens et des danseurs, tandis que la scène proprement dite restait réservée aux acteurs tragiques et comiques. Cette partie de l'orchestre s'appelait alors thymélé ou orchestra dans le sens restreint (Cf. *disput. scen.* J. Sommerbrodt, Liegnitz, 1843, p. I à XIV, et Fr. Wieseler, *Ueber die Thymele des griech. Theaters.* Gött., 1847, particulièrement p. 5 à 15. E. M.)

Digitized by Google

d'après les anciens grammairiens, fut-il carré (τετράγωνος) c'est-à-dire, ordonné de façon que les danseurs, disposés par rangs réguliers (στίχοι et ζυγά), formassent un carré. C'est ainsi qu'il marchait à travers les larges couloirs de l'orchestre (πάροδοι) vers le milieu où il se rangeait, en lignes régulières, entre la thymélé et la scène. Quant au nombre du chœur tragique, voici comment il se substitua probablement à celui des danseurs du dithyrambe, lequel était de cinquante : on en retrancha d'abord deux membres pour former un chœur carré, puis on partagea ce nombre de quarante-huit entre les quatre pièces qu'on jouait toujours à la suite les unes des autres. C'est ce qui explique bien des choses et notamment pourquoi, à la fin des *Euménides* d'Eschyle, deux chœurs différents, celui des Érinnyes et celui de la procession de fête peuvent se rencontrer[1]. Le chœur d'Eschyle se composait donc de douze choreutes; et ne fut porté à quinze que par Sophocle : ce nombre resta le nombre régulier dans les tragédies de Sophocle et d'Euripide[2]. Dans l'attitude des membres du chœur tout était réglé par une tradition fixe qui avait surtout en

[1] C'est ce qui répand aussi quelque jour sur le nombre du chœur comique, qui était de vingt-quatre. C'était là la moitié du chœur tragique; car les comédies se jouaient isolément, et non quatre par quatre.

[2] Les renseignements des anciens sur l'organisation du chœur en détail, se rapportent au chœur de quinze personnes, de même que leurs données sur l'arrangement de la scène s'appliquent aux trois acteurs. On voit que la forme de la tragédie eschyléenne était tombée en désuétude.

Digitized by Google

vue de présenter au public un aspect favorable, en mettant sur les premiers rangs les meilleurs choreutes et ceux qui étaient le mieux parés. Les mouvements ordinaires du chœur tragique étaient solennels et pleins de dignité, comme il convient à des personnages vénérables, matrones et vieillards, qui le composent souvent. On représente la danse tragique, appelée *Emmeleia*, comme le genre le plus grave et le plus majestueux de l'orchestique.

Quoique le chœur, en dehors des airs qu'il chantait seul sur la scène vide, exécutât aussi des chants qui alternaient avec ceux des personnages de la scène, et tout en liant conversation avec eux, ceux-ci ne se trouvaient pas, généralement du moins, sur le même niveau; car ils occupaient la scène qui était plus élevée. Il faut reconnaître cependant qu'on n'est point aussi éclairé qu'on le voudrait être sur la manière dont l'orchestra et la scène se touchaient, et sur la façon dont elles communiquaient l'une avec l'autre. La position réciproque des personnages de la scène et du chœur se trouvait ainsi tout d'abord indiquée à la vue; les uns, héros de l'âge légendaire, dont toute l'apparition conservait quelque chose de grandiose et de puissant; l'autre, généralement composé d'hommes du peuple qui devaient accueillir les événements de la scène avec des cœurs formés d'une matière plus faible et partant plus voisins du public qui écoutait.

La scène des anciens était fort longue et sans profondeur; elle ne coupait qu'une étroite bande du

Digitized by Google

cercle de l'orchestra, mais elle s'étendait des deux côtés au point que sa longueur était à peu près le double du diamètre de l'orchestra[1]. Cette forme de la scène a sa raison d'être dans le principe même de l'art antique et de son côté influait considérablement sur le drame lui-même. De même que l'art plastique affectionnait particulièrement la disposition des figures en lignes étendues qui convenait particulièrement à des frises et à des tympans, de même que la peinture des anciens, loin de grouper les figures de façon que celles de devant cachent en partie celles de derrière, les plaçait au contraire les unes à côté des autres, nettement et clairement dessinées et avec leurs contours complets; de même les personnages de la scène, les héros avec leurs suites souvent nombreuses étaient rangés en longues files sur cette scène étroite et prolongée. Les personnages venant de loin n'arrivaient pas du fond, mais du côté de la scène et avaient souvent un long chemin à faire avant de se rencontrer au milieu avec les acteurs qui s'y trouvaient. Le carré très-oblong que formait cette scène était entouré sur ses trois côtés de murs élevés, dont celui du fond s'appelait *scéné*, ceux

[1] Il suffit, pour des lecteurs qui désirent s'instruire avec plus de de détail sur les mesures et les proportions architecturales, de les renvoyer au beau plan que M. Donaldson a donné dans le volume supplémentaire des *Antiquities of Athens* de Stuart, Londres, 1830, p. 33. Il ne faut cependant pas oublier que les parties latérales et saillantes du proscénium qu'adoptent MM. Donaldson et Hirt, ne peuvent être prouvées ni par un témoignage des anciens, ni par un besoin de leurs représentations dramatiques : l'espace qu'on affecte à ces parties revient plutôt aux couloirs ouverts de l'orchestra (πάροδοι). V. l'Appendice du traducteur.

Digitized by Google

très-étroits de droite et de gauche *parascénies*. La scène elle-même, d'après le sens strict des mots, s'appelait non pas scène, mais *proscenium*, parce qu'elle s'étendait devant la *scéné*[1]. La véritable signification de ce mot est tente, baraque : dans l'origine, on avait sans doute construit de ces baraques de bois, pour les besoins du moment afin de désigner la demeure du personnage principal, d'où celui-ci s'avançait sur l'étroit passage devant sa maison. Cependant, malgré la transformation de cet échafaudage misérable en un grand mur richement orné et de proportions architecturales, la destination et la valeur scéniques restèrent à peu près les mêmes ; il représentait la demeure du personnage ou des personnages principaux, et le *proscenium* en était comme la cour qui s'élargissait encore dans l'orchestra. C'est ainsi que la *scéné* pouvait représenter un camp avec la tente des héros principaux, comme dans l'*Ajax* de Sophocle, un lieu sauvage au milieu des forêts et des rochers, avec une caverne servant de demeure au personnage principal, comme dans le *Philoctète ;* mais ordinairement elle était décorée de façon à représenter la façade d'un palais de souverain avec colonnades, créneaux, tours et une suite d'annexes qui, selon les exigences de chaque pièce, pouvaient être plus ou moins étendus, et plus ou moins avancés sur la scène. Souvent aussi c'était la décoration, assez analogue, d'un temple avec les bâtiments et les promenades qui appartenaient

[1] Chez les Grecs λογεῖον, autrefois ὀκρίβας, en latin *pulpitum* ou *proscenium*.

Digitized by Google

à un sanctuaire grec. Mais on ne voyait jamais que l'extérieur de ce palais ou de ce temple; l'esprit de la vie antique exigeait que les actions dramatiques sortissent de l'intérieur de la maison et se produisissent au dehors, car tout ce qui était grand et important, tous les événements majeurs se passaient publiquement et en plein air; les rapports de société entre les hommes avaient lieu non dans les appartements, mais dans des halles, des marchés et des rues; ce qui se passait dans le secret des maisons ne pouvait jamais être l'objet de l'attention publique: et les poëtes tragiques étaient forcés d'avoir égard à ces coutumes de la vie grecque en inventant et en arrangeant leurs compositions dramatiques.

Les personnages héroïques, lorsqu'ils veulent communiquer à d'autres leurs pensées et leurs sentiments, se rendent donc par les portes de leurs demeures dans une cour ouverte: de l'autre côté, le chœur arrive venant de la ville ou de la contrée qu'habitent les personnages principaux. Il s'assemble, pour délibérer et discuter avec les individus supérieurs de la scène au sort desquels il s'intéresse, sur un espace étendu qui représente souvent la place du marché et des assemblées populaires, généralement attenant au palais princier dans les temps monarchiques de la Grèce. On pouvait d'autant moins s'étonner de voir exécuter des danses de chœur sur ces marchés qu'ils étaient particulièrement destinés, dans les vieilles mœurs, à de grands chœurs populaires et qu'on les appelait même *chœurs*. (*V*. chap. III.) La scène et le théâtre entier une fois organisés d'après

Digitized by Google

cet ordre d'idées, la comédie dut s'y conformer également jusque dans les phases de son histoire où, après avoir abandonné la vie publique, elle eut pris pour sujet l'existence domestique et privée. Dans les imitations des pièces de la nouvelle comédie attique que nous devons à Plaute et à Térence, la scène représente des parties de rue assez étendues : on y distingue les maisons des personnages du drame, à côté d'édifices publics et de temples : tout y est soigneusement prévu et calculé par le poëte, tout y est amené avec beaucoup d'art, et la plupart du temps avec un grand naturel, pour que les acteurs en allant et venant, en sortant et en rentrant, dans les rencontres sur la rue ou sur le seuil des portes, puissent découvrir de leurs sentiments et projets tout ce qu'il est utile et désirable que le spectateur sache.

Les murs massifs et fixes de la scène avaient des ouvertures déterminées qui restaient toujours les mêmes malgré les décorations diverses dont on les couvrait dans les diverses pièces. Ces accès à la scène avaient leur valeur constante et fixe, ce qui permettait aux spectateurs des drames anciens de savoir dès le premier coup d'œil bien des choses qu'autrement ils auraient dû deviner peu à peu par l'exposition de la pièce : car le secours qu'offrent nos programmes était complétement ignoré des anciens. Les spectateurs, d'après ce qu'ils voyaient se passer sur la scène, faisaient certaines suppositions qui leur rendaient ces événements beaucoup plus intelligibles qu'ils ne le sont pour nous à la lecture.

Digitized by Google

C'est ainsi qu'un sens déterminé s'attachait au côté gauche et au côté droit. Le théâtre d'Athènes était appuyé à la pente méridionale de l'Acropole de telle sorte que du haut de la scène on avait à sa gauche la plus grande partie de la ville et le port, à sa droite presque toute la campagne de l'Attique. Ce fut là le motif qui fit admettre une fois pour toutes que l'entrée latérale des parascénies de droite signifierait une arrivée de la campagne et de l'étranger, celle de gauche la venue de la ville et des environs. De cette façon les deux murs de côté se trouvaient toujours dans le rapport de dedans et de dehors. Il était naturel que les couloirs inférieurs qui conduisaient à l'orchestra durent également affecter cette signification, quoique la parodos de droite fût peu employée, le chœur consistant la plupart du temps en personnes de l'endroit même ou du voisinage.

Quant au mur principal, la *scéné* proprement dite, elle avait trois portes ; celle du milieu qu'on appelait la porte royale, représentait l'entrée principale du palais, de la demeure du souverain lui-même ; à droite on se figurait un passage qu'il était naturel de placer du côté extérieur, puisqu'il conduisait surtout aux appartements des hôtes qui formaient souvent une annexe particulière des maisons grecques ; la porte de gauche menait à une partie de la maison, située du côté de la ville et par conséquent moins exposée, au sanctuaire par exemple, à la prison, au gynécée, etc.

Mais les anciens allaient plus loin encore dans ces

Digitized by Google

significations convenues qu'ils attachaient au local : ils jugeaient d'après la première entrée en scène le rôle de l'acteur et sa place dans le drame entier. Nous arrivons ici au point où le drame grec semble le plus entravé par des lois bien sévères, le plus astreint à des formes qui paraissent étroites et gênantes à notre manière de voir. Mais l'art antique en général, nous avons déjà plusieurs fois eu l'occasion de l'observer, aime, dans tous les genres de productions, ces formes déterminées, immuables et égales qui s'emparent de l'esprit par la puissance de l'habitude et le transportent aussitôt dans la disposition voulue. Si ces formes semblent paralyser la liberté de la force créatrice, et imposer des entraves au libre essor de l'imagination, les œuvres de l'art ancien, par cela même qu'elles ont à remplir une mesure donnée, une forme prescrite, et pour peu que leur inspiration réponde à cette forme, acquièrent cette solidité caractéristique, grâce à laquelle elles semblent s'élever au-dessus des productions arbitraires et accidentelles du génie humain et s'approcher des œuvres de la nature éternelle qui, elles aussi, sont comme une combinaison harmonieuse des lois les plus sévères et du libre instinct du beau.

Sans doute dans la poésie dramatique cette forme extérieure à laquelle doit se plier l'œuvre du génie, paraît d'autant plus sévère, j'allais dire tenace, qu'aux conditions à remplir dans le choix des pensées, de l'expression, des mesures métriques, s'ajoutent les exigences du local et du personnel de la représentation. En ce

Digitized by Google

qui concerne le personnel, les anciens y montrent encore ce sens historique qui leur est particulier et qui consiste dans un mélange singulier d'attachement aux formes traditionnelles et de vive tendance à les développer. Jamais on ne rejette sans nécessité le vieux type : par des développements qu'il contient pour ainsi dire en germe, on le rend susceptible de se prêter aux exigences de génies plus hardis. C'est ce qui contribue tant à donner à l'histoire d'un genre de créations intellectuelles dans l'antiquité, cette ressemblance si frappante avec l'éclosion, la croissance et la floraison des produits organiques de la nature.

Nous avons vu comment un acteur se séparait du chœur et comment Thespis et Phrynichos se contentèrent de cet unique acteur, de telle façon cependant qu'il représentait successivement toutes les personnes qui, parlant devant le chœur et avec le chœur, devaient produire l'ensemble de l'action. Eschyle ajouta le second acteur pour gagner ainsi, sur la scène même, le contraste entre deux personnes en action : car le chœur ne paraît en général que passif, ou du moins simplement réceptif, et, lors même qu'il a ses désirs et ses passions propres, il ne se prête pas à une action indépendante. D'après cette forme, il ne pouvait donc y avoir simultanément sur la scène que deux personnes qui parlaient, — il était licite de leur adjoindre autant de personnages muets qu'il plaisait au poëte d'introduire, — mais ils pouvaient, l'un et l'autre, si le temps suffisait pour le changement de costume, reparaître en d'autres rôles.

Digitized by Google

Que le même acteur jouât divers rôles d'une même pièce, cela ne semblait pas plus extraordinaire aux anciens que de le voir dans diverses pièces, puisque le masque ne permettait pas de reconnaître la personne de l'acteur et que l'art pouvait bien suffisamment faire valoir la différence des caractères. L'art de l'acteur exigeait dans ces conditions des dons naturels extraordinaires, une grande force du corps et de la voix, en même temps qu'une éducation soignée et une longue étude. Au temps des grands poëtes et plus tard encore, à l'époque de Philippe et d'Alexandre, alors que les acteurs intéressaient plus que les pièces, il n'y eut jamais que fort peu d'entre eux qui satisfissent le public. Aussi tâchait-on de tirer de ces quelques artistes tout l'avantage possible et d'écarter complétement ce que doit avoir et ce qu'a si souvent aujourd'hui de gênant l'emploi d'acteurs ignorants et maladroits dans les rôles secondaires.

Sophocle lui-même ne hasarda que la timide innovation d'adjoindre un troisième acteur. Cela parut suffisant pour donner à l'action tragique ce qu'il lui fallait de variété et de mouvement, sans sacrifier cette simplicité, cette clarté que le style de l'art a toujours conservée comme la chose principale dans le bon temps de l'antiquité. Eschyle adopta ce troisième acteur dans les trois pièces réunies qu'il paraît avoir fait représenter les dernières à Athènes, dans l'*Agamemnon*, les *Choéphores* et les *Euménides*. Les autres pièces, jouées précédemment, sont toutes organisées de manière à pouvoir être

Digitized by Google

rendues par deux acteurs[1]. Sophocle et Euripide se sont toujours contentés de ces trois acteurs. *Œdipe à Colone* seul ne pouvait être représenté sans l'adjonction d'un quatrième acteur : autrement la composition si riche et si compliquée de cet admirable drame eût été impossible[2]; mais Sophocle ne paraît pas avoir osé porter lui-même cette nouveauté sur le théâtre. On sait que l'*Œdipe à Colone* ne fut mis en scène qu'après sa mort par Sophocle le Jeune.

Les anciens attachaient au nombre déterminé et à la position réciproque de ces acteurs plus d'importance encore qu'on ne pourrait l'attendre d'après tout ce qui précède. Ils les distinguaient par les termes techniques de *protagoniste*, *deutéragoniste* et *tritagoniste*. Ces expressions désignent souvent les acteurs eux-mêmes d'après leur destination : c'est ainsi qu'on disait que Cléandre avait été le protagoniste d'Eschyle, Mynisque son deutéragoniste; c'est ainsi encore que Démosthène,

[1] Le prologue de *Prométhée* seul semble supposer trois acteurs pour les rôles de Prométhée, d'Héphestos et de Cratos : on pouvait cependant y avoir recours à d'autres expédients sans avoir besoin d'un troisième hypocrite. (Cf. J. Sommerbrodt, *de Æschyli re scenica*. Liegnitz, 1851, p. 52 à 56, et G. Hermann, *Æschyli tragœd.* Lips., 1852, t. II, p. 55, 56. E. M.)

[2] A moins qu'on ne suppose que le rôle de Thésée, dans cette pièce, fut joué tantôt par l'acteur chargé du rôle d'Antigone, tantôt par celui qui représentait Ismène; mais il est mille fois plus difficile pour deux acteurs de rendre un seul caractère tout à fait de la même manière, dans le même ton et le même esprit, que pour un seul acteur de comprendre et de rendre de différentes manières plusieurs rôles.

Digitized by Google

dans une dispute avec Eschine, dit que la représentation des souverains sévères et cruels du genre de Créon était pour ainsi dire le privilége du tritagoniste, parce qu'Eschine lui-même avait servi de tritagoniste à d'autres acteurs plus considérés. D'autres fois ces termes servent à distinguer les personnages du drame, comme lorsque Pollux, le grammairien, rapporte que la porte du milieu de la *scéné* revient au protagoniste, que celle de droite conduit à la demeure du deutéragoniste, que celle de gauche enfin est réservée au tritagoniste[1]. D'après un passage très-important pour l'histoire du drame antique, d'un philosophe néoplatonicien[2], le poëte ne crée pas le protagoniste, le deutéragoniste et le tritagoniste : il ne fait que donner à chacun de ces acteurs le rôle qui lui revient. Ces observations et d'autres d'écrivains anciens ont été la cause de beaucoup de malentendus et de difficultés qu'il serait trop long ici de démontrer et de résoudre un à un. Voici plutôt une vue générale de la chose qui servira à faire comprendre la portée de cette différence entre les acteurs.

La tragédie antique a son point de départ dans la représentation d'une souffrance (πάθος) et reste toujours fidèle à cette destination. Tantôt ce sont des souffrances extérieures, des dangers, des adversités, tantôt des souffrances plutôt morales, une lutte violente de l'âme, des

[1] Cf. Sommerbrodt, *Disput. scenic.*, p. XX. Liegnitz, 1848. E. M.
[2] Plotin, *Ennead.*, III, L. II, p. 268. Basileæ, p. 484. Creuzer. Cf. la note de Creuzer, vol. III, p. 153, édit. d'Oxford.

Digitized by Google

douleurs de cœur; mais c'est toujours une souffrance, dans l'acception la plus étendue du mot, qui réclame principalement l'intérêt. Or le personnage dont le sort éveille cet intérêt, qui paraît physiquement ou moralement assailli, le personnage le plus pathétique dans le sens antique du mot, voilà le protagoniste. Dans les quatre drames qui ne supposent que deux acteurs, le protagoniste est facile à distinguer : dans le *Prométhée* c'est le Titan enchaîné lui-même ; dans les *Perses* Atossa s'inquiétant du sort de l'armée et de l'empire ; dans les *Sept*, Étéocle, que la malédiction du père pousse au fratricide ; dans les *Suppliantes*, Danaos, le fugitif, qui cherche une patrie nouvelle. Le deutéragoniste n'est que rarement, dans cette forme du drame, l'auteur des maux du personnage principal, — généralement c'est à une puissance extérieure et qui ne paraît pas dans la pièce qu'est dévolu ce rôle, — il ne sert qu'à provoquer, de différentes manières, tantôt par un intérêt bienveillant, tantôt par des nouvelles déplaisantes, l'expression des sentiments du protagoniste. Dans le *Prométhée*, par exemple, le deutéragoniste jouait les trois rôles d'Océanos, d'Io et d'Hermès. Le protagoniste peut également reparaître en d'autres rôles, quoique les tragiques aiment à concentrer toute la force et toute l'activité de cet acteur sur un seul rôle. Si un tritagoniste survient, il sert généralement à motiver et amener les souffrances et les persécutions du protagoniste. Très-peu pathétique lui-même, et peu fait pour éveiller la compassion, il est cependant la cause de si-

Digitized by Google

tuations qui excitent le plus la pitié et l'intérêt pour le personnage principal. En ce cas le deutéragoniste est chargé des rôles où, malgré une grande chaleur de sentiment, il n'y a pourtant pas l'énergie et la profondeur qui sont l'apanage du protagoniste : caractères faibles, de trempe plus délicate et de moins de grandeur d'âme, que Sophocle aime à placer à côté de ses personnages principaux pour en faire mieux ressortir toute la vigueur ; mais ces caractères n'en sont pas moins susceptibles de déployer une beauté et un sublime d'un genre très-particulier.

La dégradation de ces trois genres de rôle repose donc essentiellement sur le degré de pitié, de souci ou simplement d'intérêt qu'un rôle est destiné à éveiller dans le spectateur. En parcourant les titres des pièces des trois tragiques, on trouvera que, s'ils ne sont pas près du chœur ou qu'ils ne désignent pas le mythe d'une manière tout à fait générale, ils nomment toujours la personne à laquelle s'attache un intérêt de cette nature. Antigone, Électre, Œdipe roi et Œdipe banni, Ajax, Philoctète, Déjanire, Médée, Hécube, Ion, Hippolyte, etc., sont tous évidemment des rôles de protagoniste[1].

[1] Une étude plus approfondie de ce sujet qui peut entraîner à beaucoup de recherches sur la composition des diverses tragédies, serait déplacée ici. J'indiquerai cependant de quelques pièces, la distribution des rôles qui me semble la plus probable. Dans la trilogie d'Eschyle qui nous est conservée, il s'agit de maintenir au même acteur le même rôle dans les trois pièces.

Digitized by Google

L'art antique aimait à faire ressortir, par la position même qu'ils occupaient, l'importance et la dignité des différents personnages, à offrir à l'œil un tableau symétrique qui répondît à l'idée de l'action qu'on représentait. Le protagoniste, en qualité de personnage dont le sort est le pivot de tout le drame, doit occuper le milieu de la scène, le deutéragoniste et le tritagoniste avancent vers lui des deux côtés. C'est aussi la raison pour laquelle on maintint l'usage de toujours faire sortir par la porte du milieu, jamais par une des portes latérales de la *scéné*, le protagoniste qui jouait le rôle principal ; et, s'il venait de l'étranger, comme Agamemnon et Oreste, dans Eschyle, c'est toujours par la porte du milieu qu'il entre ensuite dans l'intérieur du palais qui est sa demeure. Pour le deutéragoniste et le tritagoniste, la signification locale, attribuée aux deux portes latérales,

AGAMEMNON. *Protag*. Agamemnon, gardien, hérault.
Deutér. Cassandre, Égisthe.
Tritag. Clytemnestre.
CHOÉPHORES. *Protag*. Oreste.
Deutér. Électre, Égisthe, messager.
Tritag. Clytemnestre, nourrice.
EUMÉNIDES. *Protag*. Oreste.
Deutér. Apollon.
Tritag. Pythias, Clytemnestre, Athéné.

Pour Sophocle, *Antigone* et *Œdipe roi* peuvent servir d'exemple.

ANTIGONE. *Protag*. Antigone, Tirésias, Eurydice, messager.
Deutér. Ismène, gardiens, Hémon, messager.
Tritag. Créon.
ŒDIPE ROI. *Protag*. Œdipe.
Deutér. Prêtre, Jocaste, serviteur, messager.
Tritag. Créon, Tirésias, messager.

Digitized by Google

devait faire naître bien des difficultés. Il serait cependant aisé, si c'était ici le lieu d'entrer dans ces détails, de démontrer par plusieurs exemples comment les poëtes tragiques surent satisfaire à toutes ces conditions extérieures[1].

Les changements de scène sont rarement nécessaires dans la tragédie antique. Elle est composée de façon que les conversations et les transactions qui en forment le point principal puissent très-bien se passer au même endroit, la plupart du temps sur la place qui entoure la demeure royale. Quant aux actions muettes, telles que le combat fratricide des fils d'Œdipe, le meurtre d'Agamemnon, les funérailles de Polynice par Antigone, où ce qui importe n'est pas le développement de la pensée et du sentiment, mais le fait extérieur, matériel, elles sont supposées accomplies en dehors ou derrière le théâtre et ne sont que racontées sur la scène, chose qui donne beaucoup d'importance aux rôles des hérauts et des messagers dans l'ancienne tragédie. Les poëtes, en cela, n'avaient pas seulement en vue le principe d'Horace[2], de dérober aux yeux du public des spec-

[1] Nous renvoyons, pour la comparaison, à Ch. Fr. Hermann, *Disputatio de distributione personarum inter histriones in tragœdiis græcis*. Marburgi, 1840, surtout p. 25 à 31, 60 à 63, et G. Bernhardy, *Grundriss der griech. Litt*. Halle, 1845, t. II, p. 626, 642 à 644, qui diffèrent, l'un et l'autre, de Müller. E. M. (Nous donnons, dans l'Appendice, un résumé de leur théorie, ainsi qu'un extrait de la monographie d'Otfr. Müller sur les *Euménides*, où il traite ce sujet avec plus de détail. K. H.)

[2] Horace, *Art poét.*, 180 et suiv.

Digitized by Google

tacles sanglants et des événements incroyables, parce qu'ils excitent moins d'horreur ou de doute lorsqu'ils sont racontés. La raison bien plus profonde qui les faisait agir ainsi, c'est qu'en général l'intérêt de la tragédie classique ne s'attache jamais au fait matériel. Le drame qui en constitue le fond est un drame intérieur, moral. Les réflexions, les résolutions, les sentiments, actes de l'âme qui se laissent parfaitement exprimer par la parole, voilà ce que l'on développait sur la scène. Pour le fait extérieur qui, dans la réalité, est presque toujours muet, ou qui du moins ne s'explique pas suffisamment par des paroles, la forme épique du récit reste toujours la meilleure. Aussi les combats singuliers, les batailles, les assassinats, les sacrifices, les funérailles, tout ce qui enfin, dans la mythologie, est accompli par la force des bras, se passe derrière la scène, même lorsqu'on pouvait le représenter sans difficulté. Des exceptions apparentes, comme l'enchaînement de Prométhée ou le suicide d'Ajax sur la scène, ne sont pas des exceptions réelles, et ne font que confirmer la règle, puisque les faits matériels n'y sont placés sur la scène que pour montrer l'état moral de l'âme dans lequel se trouvent Prométhée lorsqu'on lui met les entraves, Ajax avant de se frapper lui-même. D'ailleurs le costume déjà des acteurs tragiques était calculé plus pour un débit oratoire un peu accentué que pour des actions matérielles. La taille bizarrement allongée, le corps rembourré des histrions tragiques aurait eu un air bien maladroit, pour ne pas dire plaisant, dans des combats

Digitized by Google

et autres actions violentes[1]. Du sublime au ridicule, il n'y avait ici qu'un pas, et la tragédie antique n'eut garde de le faire.

La tragédie des anciens conserva donc, à peu d'exceptions près, plutôt par des raisons intrinsèques que par obéissance à une règle extérieure, l'unité de lieu, et n'eut partant point besoin de mécanisme pour le changement complet des décors, comme cela fut le cas sur le théâtre romain[2]. A Athènes il suffisait, pour les changements nécessaires, des *périactes*, placés aux coins de la scène. C'étaient des machines de la forme d'un prisme trigone qui, par un tour qu'on lui imprimait rapidement, pouvaient montrer une face différente et offrir ainsi une perspective autre du côté que l'on supposait être la direction de l'étranger, ou changer un objet rapproché du côté de la ville[3]. C'est par ce moyen qu'on put opérer, dans les *Euménides* d'Eschyle, le transport dè l'action du sanctuaire de Delphes à celui de Pallas sur l'Acropole d'Athènes. Il n'y a nulle part, dans les tragédies conservées, de changement plus important. Lorsqu'il s'y présente des lieux différents, mais rapprochés, la scène si allongée peut très-bien en comprendre plusieurs, d'autant plus que les Grecs n'exigeaient pas du théâtre une imitation fidèle et exacte de la réalité, et qu'une légère indication suffisait

[1] C'était chose fort ridicule à voir, d'après Lucien, *Somnium sive gallus*, 26, lorsque quelqu'un tombait avec le cothurne.

[2] *Scena ductilis* et *versilis*.

[3] Cf. Bernhardy, *l. c.*, p. 626 ; Sommerbrodt, *l. c.*, p. XXI. E. M.

Digitized by Google

pour diriger leur imagination si mobile dans le sens qu'on désirait. Dans l'*Ajax* de Sophocle, la moitié gauche de la scène représente le camp grec; la tente d'Ajax, qui doit se trouver au milieu, termine l'aile gauche de ce camp; à main droite, on voit une forêt solitaire avec une échappée sur la mer; c'est là qu'Ajax se donne la mort, visible au spectateur, mais inaperçu d'abord du chœur, qui se trouve dans les allées latérales de l'orchestra.

Par contre la tragédie grecque avait à satisfaire à une autre exigence inévitable qui résultait du local seul. Le proscénium ou la scène représente un espace ouvert en plein air; tout ce qui s'y passe, est public; dans les épanchements les plus confidentiels, il faut craindre la présence de témoins. Il était cependant indispensable parfois de montrer aux spectateurs une scène qui était confinée dans l'intérieur de la maison, surtout lorsque le plan et l'idée de la pièce exigeait ce qu'on appelle un spectacle tragique, c'est-à-dire un tableau vivant où toute une série de pensées saisissantes était concentrée dans une vue d'ensemble. Des spectacles très-émouvants de ce genre sont, chez Eschyle, Clytemnestre, l'épée sanglante à la main, debout sur les cadavres d'Agamemnon et de Cassandre, ayant sur les bras le vêtement de bain dans lequel elle a enveloppé son malheureux époux; et, dans le drame suivant de la même trilogie, Oreste exactement au même endroit, où l'on voit encore suspendu le même vêtement de bain, près des cadavres d'Egisthe et de Clytemnestre; dans

Digitized by Google

Sophocle, Ajax au milieu des animaux que, dans son délire, il a tués à la place des chefs de l'armée grecque, plongé dans une profonde mélancolie et méditant sur ce qu'il vient d'accomplir dans son égarement. On le voit, ce ne sont pas les faits eux-mêmes, représentés dans leur accomplissement, c'est l'état moral qui résulte du fait accompli, que l'on tenait à mettre sous les yeux du chœur et des spectateurs pour qu'il devînt le sujet de leurs réflexions et de leurs émotions. Pour mettre sur la scène les groupes de ce genre où l'on reconnaît, dans le choix et dans l'ordonnance, tout le génie plastique de l'époque d'un Phidias, et pour montrer ainsi au dehors l'intérieur des demeures, cachées derrière la scène, on se servait des machines qu'on appelait *encycléma* et *exostra*, parce que l'une d'elles se roulait, tandis que l'autre était poussée. Il serait téméraire, avec les renseignements si parcimonieux des grammairiens, de vouloir démontrer avec exactitude leur mécanisme, mais l'effet qu'elles produisaient ressort clairement des tragédies anciennes elles-mêmes. Les portes d'un palais ou d'une tente guerrière s'ouvrent brusquement à deux battants et au même moment une pièce intérieure, complétement visible et distincte, avec toutes ses décorations, se montre sur la scène et y reste, comme centre de l'action dramatique, jusqu'à ce que le progrès de cette action exige de la faire disparaître de la même manière qu'elle avait paru. On peut être certain que ces arrangements et ces effets de scène, loin d'être grossiers et de mauvais goût, répondaient parfaitement

Digitized by Google

au sentiment du beau et à l'imagination, propres à ce temps, surtout dans les dernières années d'Eschyle et pendant la carrière de Sophocle, alors que des mathématiciens sérieux, tels qu'Anaxagore et Démocrite, avaient commencé, en vue du théâtre précisément, à s'occuper de la perspective et que la peinture de décors d'Agatharque fût devenue un branche particulière de l'art, qui mettait plus de soin qu'on n'en avait mis jusque-là à imiter les objets au moyen de la lumière et de l'ombre et de manière à faire illusion [1].

Le mécanisme à l'aide duquel on faisait monter des figures du sein de la terre ou conduire à travers les airs, ou celui par laquel on imitait l'éclair et le tonnerre, étaient, au temps des trois grands tragiques, suffisamment perfectionnés pour les effets qu'ils voulaient produire. Les pièces d'Eschyle, le *Prométhée* notamment, prouvent qu'on ne lui reprochait pas sans tort une prédilection particulière pour des apparitions fantastiques, des chars ailés et d'étranges hippogryphes sur lesquels entraient en scène des êtres divins, comme Océanos et ses filles.

Telle fut, dans ses parties principales, avec toute sa grandeur originale et sa régularité plastique, le tableau que présentait aux yeux la tragédie grecque. Il n'est pas moins nécessaire, pour entreprendre d'apprécier les poëtes tragiques, d'étudier la forme de la tragédie grecque quant au temps, en d'autres termes, le plan

[1] On appelait cet art σκηνογραφία, quelquefois aussi σκιαγραφία

Digitized by Google

général de la composition des divers éléments ; car ici encore il y a bien des choses qui ne peuvent pas s'expliquer par l'idée générale du drame et qu'on ne saurait comprendre qu'en examinant le développement historique, particulier à la tragédie grecque.

La tragédie ancienne se compose d'une union de poésie lyrique et de dialogue dramatique que l'on peut décomposer de différentes manières. On peut opposer le chœur aux acteurs, le chant au discours parlé, les éléments lyriques aux éléments dramatiques. On rencontrera cependant la division la plus féconde, en distinguant d'abord, d'après l'exemple d'Aristote[1], le chant à plusieurs voix du chant et du discours individuel. Le premier revient naturellement au chœur seul, le second au chœur et aux acteurs. Les chants à plusieurs voix du chœur ont une portée particulière et déterminée dans l'ensemble de la tragédie. Ils s'appellent *stasimon*, lorsque le chœur les récitait à un endroit fixe, au milieu de l'orchestra, *parodos*, s'il les chantait pendant qu'il faisait son entrée par les couloirs de l'orchestra ou qu'il se rendait à l'endroit où il se rangeait dans son ordre habituel. La principale différence de la parodos et des stasima consiste en ce que la première commence la plupart du temps par un certain nombre de systèmes anapestiques, ou du moins intercale au milieu des chants lyriques ces systèmes, particulièrement propres à être récités dans une procession ou à une marche. Quant à la signification de c ces hants,

[1] *Poétique*, 12.

Digitized by Google

ce sont généralement des réflexions sur la situation des personnages et sur l'action elle-même; ils expriment la disposition qu'elles produisent dans des âmes remplies d'un intérêt bienveillant. La parodos motive en même temps l'entrée et la part que le chœur prend à l'action, tandis que les stasima développent cette part dans les formes variées que comporte le progrès de l'action. Comme le chœur dans son ensemble représente, pour nous servir d'une expression très-juste, le *spectateur idéal*, dont la manière de voir doit diriger et gouverner celle du peuple entier, les stasima en particulier servent à maintenir, au milieu du trouble et de l'inquiétude de l'action, le recueillement de l'âme qui semblait nécessaire aux Grecs pour jouir d'une œuvre d'art; ils contribuent à enlever à l'action, s'il est permis de parler ainsi, ce qu'elle a d'accidentel, de personnel, à en faire ressortir, avec d'autant plus de clarté, le sens intime, la pensée qu'elle recèle. Aussi les stasima ne trouvent leur place que dans des sortes de pauses, lorsque l'action a parcouru une certaine phase. Souvent la scène est complétement vide quand on les récite, et si des personnes y sont demeurées, il en survient cependant d'autres qui n'ont point encore pris part à l'action, ce qui donne le temps nécessaire pour le changement du costume et du masque.

Les chants du chœur entier divisent donc la tragédie en certaines parties que l'on peut comparer aux actes du drame moderne et dont les Grecs appelaient la première, celle avant la parodos, le *prologue*, celles entre la parodos et les stasima, les *épisodes*, celle après le

Digitized by Google

dernier stasimon enfin, l'*exodos*. C'est dans ces chants que le chœur est le plus chœur, si l'on peut s'exprimer ainsi, fidèle à sa mission, d'exprimer en belles et nobles formes les sensations d'une âme pieuse et bien ordonnée. Aussi est-ce cette partie de la tragédie ancienne qui a le plus de ressemblance, pour la forme et pour le fond, avec les produits du lyrisme choral de Stésichore, Pindare et Simonide.

La forme métrique consiste en strophes et antistrophes, rattachées les unes aux autres dans une succession simple, sans complication artificielle, tout comme dans la poésie lyrique chorale, à cette seule réserve que l'on ne conserve pas, d'un bout à l'autre d'un stasimon, le même système de strophes et d'antistrophes : on les varie au contraire après chaque couple ; et les épodes ne se trouvent qu'à la fin, comme conclusion du chant entier, et non après chaque couple de strophes, comme cela est le cas dans la poésie lyrique[1]. Ce changement de mesure qui était sans doute souvent accompagné d'une variation dans la mélodie, répondait à une succession de sentiments et d'émotions diverses qui sépare nettement la poésie lyrique dramatique de celle de Pindare. Celle-ci en effet développe une

[1] Les épodes qui se trouvent en apparence au milieu d'un grand chant du chœur, comme dans l'*Agamemnon* d'Eschyle (v. 140 à 159, Dindorf) forment la conclusion de la parodos qui se compose ici de neuf systèmes anapestiques et d'une strophe, antistrophe et épode en mesures dactyliques. Le premier stasimon la suit immédiatement ; il se compose de cinq strophes et antistrophes en mètres trochaïques et logaédiques.

Digitized by Google

seule pensée fondamentale et conserve en somme la même disposition d'âme, le même ton de sentiment depuis le commencement jusqu'à la fin; la poésie lyrique du drame au contraire est susceptible de changements qui font souvent que la fin ressemble fort peu au début; et comment en serait-il autrement lorsqu'à tout moment on reporte son esprit sur ce qui vient de se passer, ou qu'on est dans l'attente de ce qui va arriver, lorsque chacun est tiré dans un sens différent par ses sympathies et par ses antipathies, et que la diversité des intérêts, opposés les uns aux autres sur la scène, agite diversement les esprits de ceux qui composent le chœur? Par contre, la forme rhythmique des différentes parties est généralement moins savante, composée de moins d'éléments hétérogèmes que chez les maîtres de la poésie lyrique chorale; c'est plutôt le développement d'un motif unique avec de légères variantes. On dirait qu'on entend se précipiter en ligne droite le puissant fleuve du chant ému qui chez Pindare serpente par des voies savamment détournées pour exprimer les pensées délicates et profondément méditées du poëte. Sans entrer dans le sujet si vaste et si difficile de la construction rhythmique des chants lyriques et des chants tragiques, observons cependant que les tragiques emploient aussi pour leurs mesures si étonnamment variées à côté de l'*eidos* de Pindare, la poésie lyrique des Ioniens et des Éoliens, et qu'ils suivent, dans la composition des strophes et des vers, des lois fort diverses qui exigeraient pour être

Digitized by Google

expliquées une étude approfondie de toutes les finesses de la théorie métrique.

Par les pauses que donnent ces chœurs à pleine voix, la tragédie est divisée, ainsi qu'il a été dit, en prologue, épisodes et exode. Le nombre, l'étendue et la composition de ces parties admettent une variété étonnante. Aucune mesure extérieure du genre de celle que prescrit Horace[1], n'astreint à des limites déterminées le développement naturel du plan dramatique. Il y a plus ou moins de ces chants de chœurs suivant qu'une action parcourt des degrés plus ou moins nombreux qui provoquent des méditations sur les passions humaines ou sur les lois du destin qui règnent dans les événements. Ceci dépend à son tour de la nature de l'action dramatique et du nombre des personnes qui y prennent part. Sophocle a composé tantôt des tragédies compliquées avec de nombreux degrés dans l'action et beaucoup de rôles individuels, telles que l'*Antigone*, qui se divise en sept actes, tantôt des tragédies simples dans lesquelles l'action ne parcourt qu'un très-petit nombre de phases, développées avec soin, comme le *Philoctète* qui ne contient qu'un seul stasimon et qui se compose par conséquent de trois actes en comptant le prologue. Des parties étendues d'une tragédie peuvent se dérouler sans une de ces pauses, et partant former un seul acte. Dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, le chant, si rempli de sinistres pressentiments,

[1] *Ars poet.*, 189 et suiv. :

Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula, quæ posci vult et spectata reponi.

Digitized by Google

que le chœur débite avant les prophéties de Cassandre, est le dernier stasimon[1] ; ces prophéties touchent de si près à leur accomplissement par la mort d'Agamemnon, et l'émotion qu'elles produisent offre si peu de satisfaction morale qu'il n'y a plus de place pour un stasimon. Dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle, le premier chant d'ensemble du chœur, c'est-à-dire la parodos, n'a lieu qu'après la scène où Thésée a promis à Œdipe accueil et protection dans l'Attique[2] ; jusque-là le chœur, balancé entre l'horreur que lui inspire le maudit, et la pitié qu'il ressent pour celui qui a été tant éprouvé, craignant beaucoup de lui d'abord, puis en espérant de grandes choses, s'est trouvé lui-même dans un mouvement inquiet et n'a pas encore pu gagner le calme et le recueillement qui lui permettraient de reconnaître la main de la divinité dans tous les événements dont il est témoin.

Quant à la composition des épisodes ou actes, les éléments dramatiques et lyriques peuvent s'y fondre bien plus intimement que dans les chants dont il a été question jusqu'ici. Partout où la parole ne sert pas les besoins de l'intelligence, partout où elle exprime des sentiments, où elle est provoquée par l'impulsion irrésistible de profondes émotions de l'âme, elle devient lyrique, elle devient chant. Ces chants qui ne sont pas placés entre les phases diverses des actions, qui font

[1] V. 975 à 1032. Dindorf.

[2] V. 668 à 719. Dindorf. Plutarque (*an seni sit gerenda respublica*, 3) appelle ce chant la πάροδος de l'*Œdipe à Colone*.

Digitized by Google

eux-mêmes partie de l'action en déterminant la volonté de l'acteur, peuvent appartenir soit aux personnages de la scène, soit au chœur, soit enfin à tous les deux en même temps, quoiqu'il faille se garder de songer ici à un chant de plusieurs voix. Le dernier de ces genres est le plus important, et il eut sans doute déjà sa place marquée dans l'ancienne tragédie lyrique.

Le nom de ces chants, communs aux personnages de la scène et du chœur, est *commos*, mot qui, en réalité, a la signification de *planctus*, plainte funèbre. La plainte, dans des cas de mort ou de maladie grave, est donc la forme première dont est sorti ce genre de chants. Aussi l'intérêt profond qu'inspirent les souffrances des acteurs, reste-t-il toujours le sujet principal du commos, bien qu'on puisse y joindre l'intention de pousser à une action ou simplement de faire mûrir une résolution. Souvent les commoi occupent des parties considérables d'une tragédie, surtout chez Eschyle, dans les *Choéphores*[1], par exemple, et les *Perses*[2]. Ces grands tableaux de deuil et de souffrance, de misère morale et matérielle sont un élément capital de l'art tragique des anciens. C'est là que trouvent leur place les grands systèmes de strophes et d'antistrophes savamment entrelacées qui, grâce aux mouvements combinés des personnages du chœur et de la scène, avaient à la représentation une clarté et pro-

[1] Eschyle, *Choéphores*, v. 306 à 478.

[2] Eschyle, *Perses*, v. 907 à 1076. Toute l'exode est un commos.

Digitized by Google

duisaient un effet qui nous échappent nécessairement à la simple lecture.

Une sorte de variété du commos est celle des scènes où l'un des côtés paraît dans une exaltation lyrique, tandis que l'autre communique ses pensées dans la forme ordinaire du dialogue. Le contraste que cela produit, donne lieu, déjà chez Eschyle, à des scènes fort émouvantes, comme dans l'*Agamemnon* et les *Sept Chefs contre Thèbes*[1]. Mais le chœur, assailli intérieurement par des sentiments violents et variés, peut aussi se livrer à une conversation lyrique avec lui-même. Cela forme alors un genre particulier de chants où il est facile de reconnaître les voix diverses, à ce qu'il y a de brisé, de répété, de contradictoire dans les idées. On trouve chez Eschyle, les commentateurs anciens l'ont déjà remarqué[2], des chants étendus de ce genre où l'on distingue toutes les voix du chœur ou du moins un grand nombre d'elles. Les tragiques suivants n'ont probablement employé des chants de cette espèce qu'en les rattachant à

[1] Eschyle, *Agamemnon*, v. 1069-1177, où l'émotion lyrique passe peu à peu de Cassandre au chœur; *Sept Chefs contre Thèbes*, v. 369 à 708, à peu près tout l'épisode. Cf. les *Suppliantes*, v. 346 à 437.

[2] V. les scholies des *Euménides* d'Eschyle, 139, et des *Sept*, 94. Voici quelques exemples de ce genre; *Eumen.*, 140-177, 254-275, 777-792, 836-846; *Sept contre Thèbes*, 77-181; *Suppliantes*, 1019-1074. Les éditions indiquent souvent ces voix isolées par des *hémichories*; mais la séparation du chœur en deux moitiés (chez Pollux, διχορία) n'a lieu que rarement dans des circonstances particulières, comme dans les *Sept* d'Eschyle, v. 1066, ou dans l'*Ajax* de Sophocle, v. 866.

Digitized by Google

des commoi et ne permettent que rarement à des voix isolées de se détacher du chœur[1].

Lorsque le chœur fait son entrée dans l'orchestra, non avec un chant à pleine voix, ni en rangs ordonnés, mais en lignes irrégulières et en faisant entendre un chant qui a de l'affinité avec le commos et qu'exécutent des voix diverses; il faut distinguer une parodos double, la *parodos commatique*, qui accompagne cette entrée désordonnée, et une autre, semblable au stasimon, que le chœur débite dans son ordre régulier. C'est ce qu'on rencontre dans les *Euménides* d'Eschyle et dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle[2]. Les tragiques ont en outre intercalé des chants de chœur isolés de petites dimensions que les anciens distinguent expressément des stasima[3] et qu'il conviendrait d'appeler des *hyporchemata*[4]. Ces chants qui expriment un sentiment exalté, enthousiaste, étaient accompagnés de danses animées et expressives, d'un caractère bien différent de celui de la grave emmélia. C'est surtout Sophocle qui excellait à placer aux endroits convenables ces chants accompagnés de danses, afin de fortement mar-

[1] Comme dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle, v. 117 et suiv.; Euripide, *Ion*, v. 184 et suiv.

[2] Dans les *Euménides* d'Eschyle, l'expression χορὸν ἅψωμεν (v. 307) signifie cette ordonnance régulière du chœur.

[3] V. les scholies des *Trachiniennes* de Sophocle, v. 205. Des chants de cette catégorie se trouvent encore dans *Ajax*, 693, *Philoctète*, 391, 827.

[4] Cette dénomination se rencontre chez Tzetzès, περὶ τραγικῆς ποιήσεως, Cramer, *Anecdot.*, t. III, p. 346.

Digitized by Google

quer le sentiment qui domine à ce moment de la pièce et qui va disparaître[1].

D'un autre côté, les acteurs eux-mêmes ont également leurs parties lyriques que l'on appelait généralement ἀπὸ σκηνῆς et qui sont ou partagées, en forme de dialogues, entre plusieurs personnes, ou bien débitées par des acteurs seuls. Ces airs un peu étendus, appelés *monodies*, sont un des éléments principaux des tragédies d'Euripide[2]. C'est presque toujours le protagoniste qui dans ces chants s'abandonne sans réserve à ses émotions passionnées. Comme la loi de la répétition de certaines mélodies et de certains rhythmes ne saurait s'appliquer à la libre expansion et à la marche irrégulière de ces épanchements passionnés, le système des anti-strophes y disparaît de plus en plus ; à leur place se glissent ces combinaisons de rhythmes, arbitraires, libres et capricieuses, comme celles des derniers dithyrambes, et qu'on appelait ἀπολελυμένα. Le système savant de formes régulières auquel l'art ancien, et sur-

[1] Il est cependant difficile de distinguer les hyporchèmes des chants du genre commatique; car il n'est pas probable que le chœur entier y chantât et dansât en même temps. Dans les chants commatiques d'Eschyle (*Sept contre Th.* surtout dans le premier v. 78 à 108), un danseur du nom de Télestès, sans doute l'*hégémon* du chœur, représentait par une danse mimique les scènes guerrières qui formaient le sujet de la pièce. Athénée, I, p. 22, a.

[2] Aristophane (*Grenouilles*, 944) dit de lui qu'il ἀνέτρεφεν (la tragédie) μονῳδίαις Κηφισοφῶντα μιγνύς. Ce Céphisophon fut le principal acteur d'Euripide, d'après Thom. Mag., *Vita Eurip.* Cf. aussi *Grenouilles*, 874. (On le disait aussi amant de la femme d'Euripide. Voy. les scholies des *Grenouilles* au vers 1408. K. H.)

Digitized by Google

tout l'art de la première époque, soumet invariablement l'expression du sentiment et de la passion, se trouve ici pour ainsi dire brisé par le débordement violent des instincts et des appétits humains; il s'y rétablit une sorte de liberté naturelle.

Quant au détail des formes rhythmiques, il suffit à notre but d'observer que, pour ces chants individuels des personnages du chœur et de la scène, tout aussi bien que pour les chants d'ensemble, on pouvait se servir de toute la poésie lyrique antérieure. En général toutefois on ne trouvait guère applicables qu'aux stasima et à la parodos celles de ces formes dont le caractère est la gravité et la solennité : tandis que dans les chants individuels on laissait généralement dominer les mesures plus légères, plus souples et plus animées qui se prêtaient davantage à exprimer la passion et l'émotion violente. Les rhythmes de l'harmonie dorienne que l'on connaît par Pindare, ne se trouvent par conséquent que dans les stasima, et non dans les commoi, ni dans les chants ἀπὸ σκηνῆς qui n'admettraient d'ailleurs, dans aucune de leurs parties, le caractère de cette harmonie [1]. Les *dochmies* [2] au contraire, grâce à leur mouvement rapide et à l'antipathie apparente de leurs éléments, sont

[1] Plutarque, cependant, *de Musica*, 17, dit que des τραγικοὶ οἶκτοι, c'est-à-dire des κομμοί, furent autrefois composés dans l'harmonie dorienne; mais cela se rapporte évidemment aux tragiques antérieurs à Eschyle.

[2] La forme fondamentale est, on le sait, ⏑ – ́ – ́ ⏑ – ́, composition antispastique où les arses de la partie trochaïque et de la partie ïambique se rencontrent.

Digitized by Google

on ne peut plus propres à peindre l'émotion la plus vive. La grande variété de formes que l'on peut en tirer, se prête tout autant à l'expression d'une inquiétude tumultueuse qu'à celle d'une profonde mélancolie; et la tragédie n'a pas de forme qui lui soit plus particulière et qui caractérise mieux toute sa nature. On ne peut guère établir une différence certaine entre les formes métriques des commoi et des chants de scène : on sait seulement par Aristote que certaines harmonies étaient propres aux personnages de la scène, parce qu'elles comportaient une énergie particulière dans le pathétique, plus conforme aux héros et aux héroïnes qui souffrent et qui agissent, qu'au chœur qui ne fait que s'intéresser à leurs souffrances et à leurs actions[1].

Tous les chants décrits jusqu'ici sont de nature musicale, ce que les anciens appelaient μέλη. On les chantait réellement avec accompagnement d'instruments, parmi lesquels dominaient tantôt la cithare et la lyre, tantôt la flûte. D'autres morceaux appartiennent à ces genres moyens entre le chant et le simple discours, dont il a été parlé à propos du débit rhapsodique de l'épopée (ch. IV), de l'élégie (ch. X) et de l'ïambe. Les systèmes anapestiques, prononcés tantôt par le chœur, tantôt par les personnages de la scène, mais presque toujours accompagnés d'un mouvement de marche, en allant et en venant, en faisant cortége ou en saluant les acteurs, rappellent les chants de marche spartiates (Ch. XIV) : il

[1] Aristote, *Problèmes*, XIX, 48.

Digitized by Google

est également difficile de se les représenter comme débités d'après des mélodies fixes ou comme des discours ordinaires. La tragédie dès premiers temps les prête, par grandes masses et comme partie de la parodos, au chœur qui fait son entrée en ordre et par rangs. Quelquefois les personnages de la scène récitent des hexamètres, lorsqu'il s'agit d'importantes révélations ou de graves réflexions où la dignité et la majesté, particulières à cette mesure solennelle, produisaient beaucoup d'effet[1]. Même les vers trochaïques ordinaires qu'on employait dans le dialogue, admettaient un débit presque pompeux, et surtout une gesticulation assez vive pour se rapprocher de la danse.

Nous voici arrivés aux épisodes. Dans cette partie de la tragédie ce n'est plus le sentiment qui domine comme dans celles que nous avons vues jusqu'ici, mais bien la raison qui, au service de la volonté, essaie de se soumettre les choses extérieures et de déterminer les idées d'autrui, d'après celles qui sont propres à l'individu. Cet élément fut dans l'origine celui qui avait le moins d'importance. Ce n'est que très-lentement que le simple récit s'est transformé en cette multiplicité de styles que montre la tragédie. Le chœur n'est pas plus ici que dans les chants, opposé aux personnages de la scène : il est pour ainsi dire acteur lui-même ; mais il va de soi, qu'à peu d'exceptions près[2],

[1] V. Sophocle, *Philoctète*, 839 ; Euripide, *Phaeton, fragm.* e cod. Paris. P. 65.

[2] Comme dans Eschyle, *Perses*, 154. Χρεὼν αὐτὴν πάντας μύθοισι προσαυδᾶν.

il ne peut pas soutenir à plusieurs voix les conversations dans lesquelles il s'engage avec les personnages de la scène ; il parle par la bouche de son chef. Chez Eschyle seul, et très-rarement même chez lui, les choreutes parlent entre eux, comme dans l'*Agamemnon* où les douze personnages du chœur donnent leurs voix comme s'ils étaient autant d'acteurs[1]. Il est plus rare encore qu'ils expriment individuellement et dans la forme du dialogue leurs opinions relativement à un personnage de la scène[2]. Dans l'ordonnance du dialogue on est encore frappé de cette remarquable tendance à la régularité et à la symétrie qui caratérise l'art antique. Les opinions et les volontés opposées qui sont en conflit les unes avec les autres, sont pesées comme sur une balance jusque dans l'étendue matérielle des phrases; vers la fin seulement, une expression un peu plus forte fait pencher la balance d'un côté. De là ces scènes, souvent achevées avec tant d'art, où vers à vers se succèdent comme des coups de marteau et qu'on appelait des *stichomythies* ; et ces autres où l'on opposait de la même façon les unes aux autres des couples de vers, quelquefois même des séries plus considérables encore. Souvent on va jusqu'à mesurer sévèrement et à équilibrer strictement l'étendue et la division de scènes entières qui se com-

[1] Eschyle, *Agamemnon*, 1346 à 1371. Les trois vers trochaïques qui précèdent et qui servent d'introduction à la délibération, sont prononcés clairement par les trois premiers du chœur.

[2] Eschyle, *Agamemnon*, 1017 à 1113.

Digitized by Google

posent de dialogues et de parties lyriques et qui font ainsi l'effet de strophes et d'antistrophes[1].

La mesure de ces parties de la tragédie classique était dans l'origine, nous l'avons déjà dit, le tétramètre trochaïque qui, dans les œuvres accomplies de l'art tragique qui nous sont conservées, ne se rencontre que dans les discours, animés d'une passion véhémente; souvent des tragédies entières n'en contiennent point. Les *Perses* d'Eschyle, probablement la tragédie la plus ancienne que nous possédions, est aussi celle qui a encore le plus de parties trochaïques. Le trimètre ïambique, par contre, qu'Archiloque avait créé pour s'en faire une arme de colère et de satire, devint, grâce aux changements ingénieux qu'on lui fit subir sans en altérer le caractère fondamental, la forme métrique la meilleure pour le discours énergique, vif et pourtant réfléchi[2]. Chez Eschyle cependant, il est encore beaucoup plus éloigné

[1] Comme dans l'*Électre* de Sophocle, où les vers 1398 à 1421 et ceux 1422 à 1441 correspondent les uns avec les autres. (V. à ce sujet les recherches très-remarquables de M. Henri Weil, publiées dans les *Neue Jahrb. für Philol.*, 1859, II, p. 721 et suiv. et dans le *Journal général de l'Instruction publique*, 1860. N° 24, 25 et 26. Ce travail nous paraît n'avoir pas obtenu l'attention qu'il aurait méritée. Le passage d'Otfr. Müller qu'on vient de lire dans le texte a évidemment inspiré à M. Henri Weil l'idée première de ses belles recherches. K. H.)

[2] *Hunc* dit Horace de l'ïambe,

Hunc socci cepere pedem grandesque cothurni,
Alternis aptum sermonibus, et populares
Vincentem strepitus, et natum rebus agendis.

A. P. 80-82. K. H.

Digitized by Google

de la prose ou, pour mieux dire, au-dessus d'elle, que chez ses successeurs ; l'accent solennel des syllabes longues qu'il accumule, la coïncidence régulière de la ponctuation avec les fins de vers, qui fait ressortir plus nettement chacun d'eux, lui conservent encore pleinement le caractère poétique. Les successeurs n'ont pas seulement donné une forme plus variée, souvent aussi plus légère et plus rapide à la structure de chacun des vers ; au moyen des fréquents enjambements dont ils usaient, ils les ont aussi plus coupés et reliés les uns avec les autres par les fins et les commencements de phrases ; tout cela produisait l'effet d'un discours moins entravé, plus libre et plus naturel dans ses allures.

Tels sont les formes et les matériaux dont le poëte tragique avait à se servir pour réaliser les créations de son génie. Nous avons contemplé et analysé un à un ce que l'on pourrait appeler les outils de Melpomène et nous pourrions maintenant hasarder quelques pas de plus pour pénétrer dans l'atelier intime des pensées et des sentiments tragiques ; nous pourrions essayer de démontrer la loi générale qui domine la structure idéale de toute véritable tragédie, en prenant pour point de départ la célèbre définition d'Aristote : « La tragédie est la représentation d'une action grave, complète, d'une certaine grandeur et qui produit par la pitié et la crainte la purification de ces deux passions et de passions semblables[1]. » Comment le démontrer cependant

[1] Aristote, *Poétique*, 6 : Μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης...., δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων

sans examiner le plan et le sujet des diverses tragédies d'Eschyle et de Sophocle? Il sera donc utile de considérer d'abord le caractère particulier d'Eschyle, tel que nous le révèlent sa vie et sa poésie.

CHAPITRE XXIII

ESCHYLE

Eschyle, fils d'Euphorion, du village athénien d'Éleusis, naquit, d'après le renseignement le plus digne de créance[1], dans la quatrième année de la 63° ol. (A. C. 525). Il avait donc trente-cinq ans lors de la bataille de Marathon, quarante-cinq lors de celle de Salamine, et il est du nombre des Grecs qui ne furent pas seulement témoins de ces événements, les plus grands de leur histoire nationale, mais qui y furent aussi acteurs, et acteurs pleins de patriotisme et d'enthousiasme. Son épitaphe ne parle que de la gloire qu'il avait acquise dans le combat de Marathon; elle ne mentionne pas même

παθημάτων κάθαρσιν. (Otf. Müller adopte ici l'interprétation si simple et si évidente que Lessing donna le premier de ce passage. Cette interprétation qui fit toute une révolution dans la critique moderne, n'est cependant pas encore unanimement adoptée. Voy. Lessing, *Gesammelte Werke*. Vol. VII, p. 125 et suiv. K. H.)

[1] La fameuse inscription chronologique de l'île de Paros, où l'on indique l'année de sa mort et son âge, ce qui permet de computer l'année de sa naissance.

Digitized by Google

ses victoires poétiques[1]. Eschyle est donc bien de la génération des *marathonomaques*, dans le sens que donnait à ce mot le temps d'Aristophane ; il est un de ces Athéniens de vieille roche, patriotes et héros dont l'âme virile et inébranlable renfermait les germes de toute cette grandeur et de toute cette beauté par lesquelles Athènes surprit et éblouit le monde immédiatement après les guerres médiques.

Eschyle, comme presque tous les grands maîtres de la poésie dans l'antiquité, était poëte de profession. Il avait choisi pour carrière l'exercice de l'art tragique, qu'il considérait comme sa vocation. Cet exercice se rattachait à une fonction matérielle, celle de préparer les chœurs pour les fêtes du culte. Les poëtes tragiques, tout comme les poëtes comiques, étaient tout d'abord *maîtres de chœur* (χοροδιδάσκαλοι). Lorsque Eschyle voulait faire représenter une œuvre tragique, il était obligé de s'adresser, en temps opportun, à l'archonte qui présidait les fêtes de Dionysos[2], et d'en solliciter un chœur. Si ce magistrat avait en lui une confiance suffisante, il lui donnait le chœur, c'est-à-dire il lui assignait un des chœurs que réunissaient, entretenaient et équi-

[1] Cynégire, le guerrier enthousiaste de Marathon, passait pour être un frère d'Eschyle. En tout cas, son père s'appelait également Euphorion Hérodote, VI, 114, avec les notes de Valkenaer). Aminias, par contre, qui commença la bataille de Salamine, ne peut guère avoir été frère d'Eschyle, puisqu'il était du dème de Pallène, tandis qu'Eschyle était d'Éleusis.

[2] Pour les grandes Dionysiaques, c'était le premier archonte (ὁ ἄρχων κατ' ἐξοχήν), pour les Lénéennes, le second, *basileus*.

Digitized by Google

paient, au nom des tribus ou phyles du peuple, de riches et ambitieux citoyens, que l'on qualifiait de *choréges*. Dès lors la fonction principale du poëte consistait à exercer ce chœur à toutes les danses et à tous los chants qu'il devait exécuter dans la pièce, et, dans ces circonstances, Eschyle, assure t-on, n'avait pas encore recours à un maître de ballet. Il ordonnait et dirigeait tout lui-même. A cet égard le poëte tragique avait absolument le même rôle que le poëte lyrique, l'auteur de dithyrambes en particulier, qui recevait et qui instruisait de la même façon son chœur dithyrambique. Seulement le dramaturge avait encore à s'occuper des acteurs, soudoyés, non par le chorége, mais directement par l'État qui les assignait, d'après le sort, au poëte, à moins que celui-ci n'eût déjà des acteurs attachés à sa personne et qui avaient étudié ses pièces, ainsi que le firent pour Eschyle Cléandre et Myniscos. L'étude, la répétition de la pièce passa toujours pour la chose principale, pour la partie publique et officielle de l'affaire. Celui qui portait ainsi sur la scène une pièce inédite, recevait les récompenses promises par l'État, et le prix, lorsqu'elle l'emportait au concours. Celui qui l'avait composée dans le recueillement de la solitude n'avait, en droit, rien à réclamer dans la publicité[1].

Tout cela prouve jusqu'à quel point l'exercice de l'art tragique était une vocation de la vie entière, et

[1] On a ici brièvement développé cette manière de voir, assurément fort naturelle et suffisamment fondée, pour résoudre plus tard quelques difficultés dans la vie d'Aristophane.

Digitized by Google

qu'avec la grande fécondité des poëtes anciens, il devait réclamer tout leur temps et toute la force de leur esprit. On avait d'Eschyle soixante-dix drames, non compris, à ce qu'il paraît, les drames satyriques[1]. Ils tombent tous dans la période écoulée entre la première année de l'ol. 70e (500 A. C.), époque à laquelle le poëte, âgé de vingt-cinq ans, se mesura, pour la première fois, dans le concours tragique, avec Pratinas — c'est à cette occasion que s'écroulèrent, dit-on, les anciens échafaudages — et la première année de l'ol. 81e (456 A. C.), année de sa mort en Sicile. Il composa donc soixante-dix tragédies dans l'espace de quarante-quatre ans. Quel fut le mérite de ces pièces, le seul fait qu'Eschyle remporta treize fois le prix[2], le prouve suffisamment; car, comme il se présentait à chaque concours avec trois tragédies à la fois, il en résulte que plus de la moitié de ses ouvrages furent jugés meilleurs que ceux de ses compétiteurs, parmi lesquels se trouvaient des poëtes de la valeur de Phrynichos, de Chérilos, de Pratinas, et du jeune Sophocle[3], qui lui avait pour-

[1] Dans le passage tant discuté de la *Vita Æschyli*, il faut lire sans doute : ἐποίησε δράματα ἑβδομήκοντα καὶ ἐπὶ τούτοις σατυρικά· ἀμφίβολα πέντε. « Il compte soixante-dix drames et en outre des drames satyriques : cinq en sont douteux. » Les titres conservés des pièces d'Eschyle, y compris les drames satyriques, se montent à quatre-vingt-huit.

[2] D'après la *Vita*. Pour la première fois Ol. 73e, 4, d'après le *Marmor Parium*.

[3] Le compte devient un peu incertain par le fait que le fils d'Eschyle, Euphorion, gagna encore, après la mort de son père, quatre

Digitized by Google

tant, dès sa première apparition, disputé avec succès la couronne tragique (ol. 77[e], 4, 468 A. C.).

Eschyle, venons-nous de dire, composait, pour chaque concours auquel il se présentait, trois tragédies auxquelles s'ajoutait, ainsi qu'il a été dit plus haut, un drame satyrique. Il se conformait en cela à une coutume qui s'était probablement formée avant lui déjà, et qui se maintint à Athènes aussi longtemps que la tragédie. Ce qui distingue cependant Eschyle de ses successeurs, c'est que les trois tragédies formaient chez lui un ensemble, réuni par le sujet et le plan[1], tandis que Sophocle commença le premier à opposer trois tragédies isolées à autant de pièces de ses rivaux[2]. De quelle manière cela avait-il lieu? Comment pouvait-il se faire que le lien de la composition trilogique fût à la fois assez étroit pour donner une véritable unité aux trois pièces, et assez lâche pour permettre que chaque pièce, prise isolément, eût sa conclusion et causât une certaine satisfaction? Nous ne pourrions le comprendre si le sort ne nous avait con-

prix avec des pièces que lui avait léguées son père, sans les avoir fait représenter. Suidas, au mot Εὐφορίων. Douze tragédies, sur les soixante-dix, tombent donc probablement après Ol. 81[e], 1. Il ne faut cependant pas déduire ces quatre victoires des treize premières, puisque Euphorion fut publiquement proclamé vainqueur, quoiqu'on sût fort bien que les tragédies étaient composées par Eschyle lui-même.

[1] V. des opinions moins absolues dans G. W. Nitzsch, *Die Sagenpoesie der Griechen*, p. 636 à 660. E. M.

[2] Tel est le sens de δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τριλογίαν. V. Suidas, Σοφοκλῆς.


Digitized by Google

servé dans l'*Agamemnon*, les *Choéphores* et les *Euménides* une trilogie d'Eschyle. Nous remettons donc toutes les explications ultérieures sur la composition trilogique à l'analyse succincte que nous donnerons de ces pièces, et nous allons aborder aussitôt les différentes œuvres du poëte qui nous ont été conservées.

Malheureusement aucun des ouvrages de la première moitié de la carrière d'Eschyle n'est venu jusqu'à nous; tous ceux que nous possédons sont postérieurs à la bataille de Salamine. Il y avait sans doute dans les travaux de jeunesse du poëte peu d'attraits pour le goût des Grecs alexandrins : pour nous, la possession d'un ouvrage de cette époque serait inappréciable. La plus ancienne des pièces qui nous sont conservées est très-probablement celle des *Perses*, représentée dans la quatrième année de la 76e ol. (A. C. 472), pièce unique dans son genre, qui, telle que nous la possédons, semble tout d'abord plutôt une cantate de deuil sur les désastres des Perses qu'un drame tragique. Cette appréciation ne subsiste pas toutefois, pour peu qu'on ait égard à la composition trilogique, qui se trahit jusque dans la forme actuelle du drame.

Voici en deux mots le plan des *Perses* d'Eschyle. Le chœur, composé des hommes les plus marquants de l'empire perse, dans les mains desquels Xerxès a laissé l'administration du pays pendant son absence, célèbre dans un chant d'entrée la puissance et les forces immenses de l'armée perse; mais il exprime en même temps l'appréhension de voir périr toute la jeunesse mâle de

Digitized by Google

l'Asie, qui est partie pour la guerre : « Car, dit-il, quel est le mortel qui puisse échapper à l'illusion séduisante de la divinité? » Le premier chant au repos (*stasimon*) qui suit immédiatement[1], peint avec des accents déjà plus émus le deuil qui s'étendrait sur le pays si l'armée devait ne pas retourner. Le chœur s'apprête à délibérer, lorsque paraît Atossa, mère de Xerxès, veuve de Darios, pour raconter le songe de mauvais augure qui vient de la remplir de sinistres pressentiments. Le chœur lui conseille de supplier les dieux pour qu'ils détournent les malheurs qui menacent, mais surtout d'honorer par des sacrifices funèbres l'esprit de Darios et d'en solliciter la bénédiction et le salut. Pendant qu'il répond à ses questions sur Athènes et la Grèce en lui donnant les renseignements les plus caractéristiques sur la différence des deux nations, un messager arrive de Grèce, et, après les premières annonces générales du malheur et les lamentations du chœur, déroule un tableau magnifique de la bataille de Salamine, avec toutes ses conséquences si funestes pour l'armée perse. Atossa, quoique tout soit perdu pour le moment, se décide à suivre le conseil du chœur, dans l'espoir qu'il pourra en résulter quelque salut pour l'avenir. Dans son second stasimon, le chœur s'arrête à la pensée de voir l'Asie dépeuplée, et les nations asservies secouer le joug. Dans l'épisode suivant, les sacrifices funèbres se transforment en une évocation en règle de Darios. Le chœur, pendant les liba-

[1] A partir du vers 114, où la mesure trochaïque remplace les vers ioniques.

Digitized by Google

tions d'Atossa, invoque, dans des chants du genre commatique, pleins d'émotion et de chaleur, Darios, le souverain sage et heureux, le père de son peuple, lui qui, seul, pourrait donner aide et conseil : il le supplie de paraître sur le tombeau. Il paraît, en effet, pour apprendre d'Atossa, car le respect et la crainte enchaînent la langue du chœur, tout le malheur de l'empire. Il y voit aussitôt « l'accomplissement prématuré » des oracles, accomplissement qui aurait été ajourné pour longtemps encore, si Xerxès, par son outrecuidance, ne l'avait attiré lui-même. « Mais, lorsque l'homme pousse lui-même, le Dieu aussi met la main à l'œuvre. » Il considère la construction du pont sur l'Hellespont comme une entreprise contraire à la volonté des dieux, et comme le motif principal de leur colère : aussi prédit-il, d'après les oracles à lui connus qui s'accompliront tous désormais à cause des sacriléges qu'on a commis, la destruction, dans la bataille de Platée, de l'armée restée en Grèce. L'anéantissement de leur puissance en Europe est un avertissement que Zeus donne aux Perses, afin qu'ils se contentent de ce qui leur est assigné, la domination de l'Asie. Le troisième stasimon, qui termine cet acte, peint la puissance que Darios sut acquérir sans marcher en personne contre la Grèce, et sans franchir l'Halys, et il oppose à cette conduite si sage tout le malheur que la divinité n'a envoyé à la Perse que parce qu'elle a violé ces principes. Au troisième acte, Xerxès paraît en personne, fugitif, ses vêtements royaux déchirés et en lambeaux : un commos fort étendu, savante repré-

Digitized by Google

sentation orchestrique et musicale du désespoir de Xerxès, partagé par le chœur, termine le tout.

On voit facilement par cet aperçu que ce n'est pas la peinture des vainqueurs, mais l'évocation et l'apparition de Darios qui forme le nœud de l'action, qui lui donne son unité, et qui exprime l'idée principale de la pièce. L'outrecuidance et l'étourderie de Xerxès ont hâté l'accomplissement des antiques oracles : elles ont fait que la destinée qui planait sur l'Asie et l'Hellade, s'est réalisée au détriment de la puissance perse. Les oracles que Darios cite, sans en indiquer la teneur, nous les connaissons par Hérodote. C'étaient de prétendues sentences de Bacis, de Musée et d'autres qu'Onomacrite, le compagnon des Pisistratides, avait fait connaître à la cour de Perse, en les défigurant, il est vrai (V. c. XVI). Ces oracles parlaient du pont jeté sur l'Hellespont, de la dévastation des temples grecs, de la destruction d'une grande armée de barbares en Grèce : ils se rapportaient évidemment en partie à des événements légendaires; mais on les appliqua alors, comme cela arrivait si souvent, aux événements du jour[1]. Or, nous savons par une *didascalie* qu'à la représentation, les *Perses* étaient précédés d'une pièce intitulée *Phinée*. Il suffit, pour avoir la clef de l'organisme intime de toute cette composition poétique, d'observer que, d'après les mythologues, Phinée accueillit les Argonautes pendant leur expédition de Colchis, et qu'il leur

[1] Voy. Hérod., VII, 6; IX, 42, 43.

Digitized by Google

annonça en même temps, en sa qualité de devin, les aventures qu'ils auraient encore à subir. Nous avons déjà vu qu'une des idées dominantes alors fut celle d'une lutte ancienne entre l'Asie et l'Europe qui, se développant par actes, comme un drame, prend des proportions de plus en plus grandes (V. c. XIX). On ne peut douter qu'Eschyle la rappela aussi dans les prédictions de Phinée, et qu'il traita l'expédition des Argonautes comme le prélude de combats plus grands entre l'Asie et l'Europe. Il n'est pas nécessaire de développer davantage les autres combinaisons mythiques que le poëte a pu y utiliser. Ce qui a été dit suffit pour démontrer le lien et l'idée fondamentale de toute la trilogie.

Cette idée se trahit aussi très-clairement dans la troisième pièce, le *Glaucos Pontios*[1]. Les fragments conservés montrent que ce génie marin dont les pérégrinations et les apparitions sur diverses côtes étaient en Grèce l'objet de toutes sortes de contes, y racontait un voyage qu'il avait fait en Italie et en Sicile, en partant d'Anthédon et en passant par la mer Égée, et par celle d'Eubée. C'était Himéra surtout qui jouait un rôle principal dans cette

[1] Il est vrai que l'argument des *Perses* appelle Glaucos Ποτνιεύς; mais comme on confond souvent ces deux pièces d'Eschyle, le *Glaucos Pontios* et le *Potnieus*, l'hypothèse de Welcker n'est certainement pas trop hardie quand il propose de lire ici comme ailleurs *Glaucos Pontios*. (V. Welcker, *die Griech. Tragödien*, I, p. 31. G. Hermann a le premier établi le sujet de ces deux pièces. (*Opuscula* II, p. 59.) Conf. Droysen, dans sa traduction d'Eschyle, p 272 et 517, Nitzsch, *Sagenpoesie*, p. 579, et Gruppe, *Ariadne*, p. 81 et suiv. V. d'ailleurs notre append. K. H.)

Digitized by Google

narration, et on sait qu'Himéra était la ville où l'armée des Grecs de Sicile avait repoussé, le jour même de la bataille de Salamine, les tentatives de conquête des Carthaginois. Eschyle avait ainsi la meilleure occasion de mettre en rapport intime avec la bataille de Platée cet événement que l'on considérait comme le second des hauts faits qui sauvèrent la Grèce du joug des barbares. Le drame se passait, en effet, à Anthédon, en Béotie, où, d'après la fable, Glaucos avait vécu en pêcheur. Il est d'ailleurs permis de supposer que cette peinture de la destruction des Carthaginois était déjà préparée dans le *Phinée*, qui pouvait fort bien associer les Phéniciens aux Perses dans ses oracles sur les combats de l'Asie et de l'Hellade.

Eschyle se montre, dans cette trilogie, aussi ami des Grecs de Sicile que de ses compatriotes d'Athènes. Les relations qui unissaient Eschyle à des souverains et à des États de la Sicile, entrent donc nécessairement en considération, puisqu'elles n'ont pas laissé d'exercer de l'influence sur les sujets et la forme de sa poésie. Les grammairiens de l'époque suivante qui ont rempli l'histoire littéraire d'une foule d'anecdotes, inventées d'après des suppositions gratuites, pour expliquer ou déterminer un fait quelconque, ont motivé de toutes les manières le séjour d'Eschyle en Sicile, qui était connu de tout le monde. Tous les désagréments qui avaient pu arriver au poëte à Athènes, ils les considéraient comme les causes d'un exil volontaire en Sicile. Il s'est cependant conservé, à côté de ces inventions, des ren-

Digitized by Google

seignements d'une véritable valeur historique sur lesquels on peut se fonder avec certitude[1]. Eschyle était en Sicile auprès d'Hiéron, lorsque ce souverain de Syracuse venait de construire, à la place de l'ancienne Catane, la ville d'Etna, au pied de la montagne de ce nom. C'est alors qu'il composa ses *Etnéennes*, dans lesquelles il annonçait toutes sortes de prospérité à la nouvelle colonie, et dont le sujet, ainsi que l'indique le titre, emprunté au chœur, était évidemment pris dans l'histoire contemporaine[2]. En même temps il faisait représenter de nouveau, à la cour d'Hiéron, les *Perses*, soit avec des changements, soit tels qu'il les avait donnés à Athènes. Les savants de l'antiquité discutaient déjà ce point. On voit par là que le poëte alla en Sicile peu après la représentation des *Perses*, peut-être en 471 A. J.-C., à une époque où Etna était fondée par Hiéron depuis quatre ans, et n'était certainement pas encore complétement construite. Hiéron mourut quatre ans après, en 467 A. C. (ol. 78e, 2); mais Eschyle devait déjà avoir quitté la Sicile avant cet événement, puisque nous le retrouvons à Athènes et en concurrence avec Sophocle dès le commencement de l'an 468 (ol. 77e 4). Les anciens faisaient remonter à ce séjour d'Eschyle en Sicile sa connaissance de la philosophie pythagoricienne et sa prédilection pour les expressions doriennes inusitées et employées seulement en Sicile.

[1] Ératosthène, dans les scholies sur les *Grenouilles* d'Aristophane (1055 ou 1060) et la *Vita Æschyli* avec les *addit. e cod. Guelferbytano*.

[2] Voy. Welcker, l. c. I, p. 31, 57 et 58. Droysen, l. c. p. 571. K. H.

Digitized by Google

Les *Sept contre Thèbes* datent de l'époque suivante : on sait, en effet, qu'ils furent donnés après les *Perses* et avant la mort d'Aristide, qui eut lieu vers l'ol. 79e, 3 (A. C. 462)[1]. Les anciens admiraient surtout, dans cette pièce, l'esprit guerrier du poëte. Il y a, en effet, dans ce drame, une ardeur toute martiale, qui ne pouvait avoir sa source que dans un vaillant cœur de guerrier. Étéocle y est présenté en héros résolu et à la fois en capitaine réfléchi : tantôt il recommande le calme aux femmes du chœur, tantôt il répond avec fermeté aux annonces des messagers, et à chacun des sept chefs orgueilleux de l'armée ennemie qui assaillent les murs de Thèbes comme des Titans qui escaladent l'Olympe, il oppose un de ses braves ; enfin on nomme parmi les sept son frère Polynice lui-même, et aussitôt il déclare sa résolution d'aller en personne à la rencontre de son frère. Cette déclaration est le nœud, la péripétie de la pièce entière. Une anxiété croissante ne cesse de remplir le spectateur qui songe que bientôt il ne restera plus des sept que Polynice lui-même ; une curiosité presque pénible s'empare de lui en voyant Étéocle se ménager pour le combat avec son frère. Rien ne saurait être plus saisissant que la sombre résolution avec laquelle Étéocle, re-

[1] D'après la *didascalie* de cette pièce, récemment découverte, cette tragédie fut donnée dès l'ol. 78e. 1 (A. C. 468), six ans avant la date donnée par Müller. Cf. Schneidewin, *Philologus*, 1848, livraison 2 : la *Didascalie des Sept contre Thèbes*. D'après Clinton. *Fasti Hellen.*, *ed.* Krüger. Lips. 1863, p. 40, Aristide mourut également ol. 78e, 1 (A. C. 468.) E. M.

Digitized by Google

connaissant les effets évidents de la malédiction qu'Œdipe a prononcée contre ses fils, va en provoquer l'accomplissement. Le stasimon du chœur qui suit ce départ reconnaît également dans la colère et la malédiction d'Œdipe la cause de tous les maux qui menacent Thèbes. Jusque-là, il n'avait point encore été fait allusion à ce sombre côté des destinées de la ville, si ce n'est qu'une fois (v. 70) déjà Étéocle avait exprimé sa crainte du malheur qui pourrait résulter pour Thèbes de cette malédiction. Bientôt arrive le message de la délivrance de la ville, en même temps que de la mort simultanée des frères; et les deux sœurs, Antigone et Ismène, qui entrent maintenant en scène, prononcent avec le chœur une plainte mortuaire qui est d'un effet d'autant plus saisissant qu'Eschyle, avec une pénétration amère et une sorte de mélancolie spirituelle, sait y éclairer de la lumière la plus intense les maux et les perversités des hommes[1]. A la fin, le chœur et les deux sœurs se divisent en deux parties, Antigone déclarant, même contre l'ordre du sénat de Thèbes qui vient d'être proclamé, vouloir ensevelir son frère Polynice.

Cette scène finale fait donc pressentir, avec non moins d'évidence que la fin des *Choéphores*, le développement

[1] Comme lorsque le chœur dit : « Leur haine est terminée : leur vie s'est réunie dans la terre ensanglantée; les voilà vraiment du même sang (ὅμαιμοι). » V. 938-940. Et ailleurs : « Le mauvais génie de la race a planté le trophée de la ruine sur la porte où ils sont tombés, et n'a cessé qu'il ne les ait vaincus tous les deux. » V. 956-960.

Digitized by Google

d'une nouvelle action dans une autre pièce. Cette pièce, les *Eleusiniens* sans doute, se rapportait assurément aux honneurs funèbres que Thésée et les Athéniens rendent, dans le territoire d'Éleusis et malgré l'opposition des Thébains, aux héros argiens tombés devant Thèbes. Il va de soi que le sort d'Antigone qui a, de son propre mouvement, enseveli son frère, et qui va souffrir ou qui souffre réellement la mort pour cet acte de piété, se rattachait de près à cet événement; mais, d'après les faibles indices qui se sont conservés, il est impossible de se faire une idée claire de tout le plan ou des pensées principales de cette pièce qui terminait la trilogie.

Le lien qui rattache les *Sept contre Thèbes* à la pièce précédente est moins facile à distinguer : il en est de même des *Choéphores*, qui annoncent avec bien plus de précision les *Euménides*, qu'elles ne rappellent l'*Agamemnon*. Cependant, comme on voit par la trilogie conservée avec quel soin Eschyle se plaisait à développer tous les chaînons essentiels d'une série de mythes sans en omettre un seul, on ne saurait guère douter que les *Sept* ne fussent précédés d'une pièce qui les préparait. Toutefois, il ne faudrait pas en chercher le sujet, ainsi que plusieurs critiques ont cru devoir le faire, dans les mythes de l'expédition des héros argiens, qui ne forment nullement le centre de cette composition tragique, et qui ne se mêlent aux destinées de Thèbes que comme une puissance étrangère et terrible; il faudrait le trouver dans les aventures précédentes de la famille royale de

Digitized by Google

Thèbes. Quiconque observe l'effet immense que produit dans les *Sept* la malédiction d'Œdipe, écartée d'abord, puis éclatant soudain, se convaincra qu'elle a dû être traitée comme le point principal dans la pièce précédente, si bien qu'elle devait toujours être présente à l'esprit des spectateurs pendant le discours d'Étéocle dans les *Sept*, et qu'elle répandait sur l'ensemble cette inquiétude pleine de pressentiments sinistres qui est une des sensations les plus tragiques[1]. Nous croyons donc ne pas nous tromper en considérant, parmi les pièces perdues d'Eschyle, l'*Œdipe* comme celle qui commençait la trilogie thébaine[2].

La poésie d'Eschyle témoigne toujours clairement et scrupuleusement de la manière de penser du poëte et de ses convictions, surtout en ce qui regarde les affaires publiques, qui occupaient de préférence tout Grec aux sentiments un peu élevés. Les *Sept* déjà trahissent ses principes politiques, que l'on retrouve plus nettement accusés encore dans l'*Orestie*. Eschyle était de ces Athéniens

[1] Dans le récit de cette malédiction, Eschyle avait eu plusieurs points particuliers. Œdipe n'annonçait pas seulement que les frères ne partageraient pas en paix l'héritage (d'après la *Thébaïde*, Athén., XI, p. 465); il prédisait aussi qu'un étranger viendrait de Scythie (l'acier de l'épée) pour faire le partage en qualité d'arbitre (δατητής d'après les termes du droit attique). Si Œdipe n'avait employé ces mots, le chœur (v. 729 et 924) et le messager (v. 817) ne pourraient guère dire la même chose en paroles à peu près identiques. C'est ainsi qu'on pourrait encore trouver bien des renseignements sur l'*Œdipe* d'Eschyle dans ses *Sept*.

[2] Ces suppositions ont été en partie détruites par des travaux récents. V. l'appendice. K. H.

Digitized by Google

qui désiraient modérer les aspirations véhémentes de leurs compatriotes à la démocratie et à la domination des autres Grecs, et qui s'efforçaient de maintenir les vieilles maximes d'un droit et d'une morale plus austères, ainsi que les institutions sur lesquelles s'appuyaient ce droit et cette morale. C'est Aristide, le politique juste, réfléchi, modéré, qui est l'homme d'État selon le cœur d'Eschyle, non Thémistocle, poursuivant, avec une égale énergie, par toutes les voies, droites ou tortueuses, le but lointain de son ambition. Cette prédilection pour Aristide se trahit déjà ouvertement dans son tableau de la bataille de Salamine[1]. Dans les *Sept*, le peuple athénien appliquait très-généralement à Aristide, auquel Eschyle avait d'ailleurs évidemment songé, le portrait du juste Amphiaraos, qui ne veut point paraître le meilleur, qui veut l'être, le général réfléchi dont l'âme, pareille aux sillons profonds d'un champ bien labouré, fait germer les nobles conseils. Le regret d'Étéocle de voir cet homme pieux, juste et modéré, s'associer à des compagnons audacieux et partager leur triste sort, exprime le mécontentement qu'inspiraient à Eschyle les principes et la conduite de certains autres chefs des Grecs; quant à Thémistocle, il avait très-probablement dès lors expié par l'exil sa participation aux projets de trahison de Pausanias.

De la trilogie qu'on pourrait appeler la *Danaïde*, c'est encore la seconde pièce seule qui nous est conser-

[1] Comparez *Perses*, 447-471, avec Hérodote, VIII, 95.

Digitized by Google

vée, les *Suppliantes*. Un esprit moitié historique, moitié politique règne dans cette trilogie. La pièce conservée se rapporte tout entière à la réception, dans l'Argos pélasgique, de Danaos et de ses filles, qui ont fui l'Égypte pour se soustraire aux Égyptiades, leurs terribles prétendants. Elles s'asseoient en suppliantes près d'un groupe d'autels (κοινοβωμία) devant la ville d'Argos, et, après bien des prières et des conjurations, décident le roi des Argiens, qui craint d'exposer son royaume à des dangers et à des malheurs, à convoquer l'assemblée populaire pour délibérer sur l'accueil à faire aux fugitives. Celle-ci, moitié par respect pour le droit des suppliantes, moitié par pitié pour les femmes poursuivies, décide leur admission. L'occasion ne tarde pas à se présenter de réaliser la promesse de protection et de sécurité, car les Égyptiades abordent à la côte d'Argos; et, pendant que Danaos s'est éloigné pour aller chercher du secours, le héraut égyptien veut emmener de force, comme propriété légitime de son maître, les jeunes filles abandonnées. C'est alors que paraît, pour les protéger, le roi des Pélasges qui renvoie le héraut malgré ses menaces de guerre. Toutefois le danger n'est détourné que pour le moment, et la pièce se termine par des prières adressées aux dieux afin qu'ils épargnent aux jeunes filles ce mariage forcé. L'incertitude sur la destinée que leur réservent les dieux se mêle à ces prières.

Le peu d'intérêt dramatique que présente cette pièce, prise isolément, s'explique encore par le fait qu'elle n'est que la seconde tragédie d'une trilogie, qu'elle était

Digitized by Google

incontestablement suivie, dans les *Danaïdes*, du meurtre de tous les prétendants, à l'exception de Lyncée, meurtre qui met fin à la lutte, et qu'elle était préparée par un drame, appelé *les Egyptiens*, qui avait pour sujet l'origine de la querelle en Égypte. Or, dans les pièces du milieu des trilogies d'Eschyle, l'action est comme suspendue, nous le voyons par d'autres exemples : on semble s'arrêter à la contemplation de tous les maux qu'engendre la lutte non encore apaisée de prétentions et d'aspirations opposées. L'idée des jeunes filles timides, pleines d'angoisses, fuyant les prétendants furieux comme les colombes fuient le vautour ; cette idée, qui est développée d'une façon lyrique avec toute la chaleur et la spontanéité d'une émotion vraie, est évidemment le point principal pour Eschyle. C'est d'ailleurs le charme de ces chants qui semble seul avoir motivé la conservation de la pièce. Toutefois, l'action même de la réception des *Danaïdes*, prise en elle-même, avait beaucoup plus d'importance, dans la pensée d'Eschyle ; elle était plus faite pour former le sujet d'une tragédie, qu'elle ne l'aurait été pour Sophocle ou Euripide. Ce qui manque de portée morale à cette action, l'intérêt historique le remplace aux yeux d'Eschyle. En d'autres termes, le défaut de forces morales qu'elle met en mouvement est compensé par l'importance des résultats qu'elle produit. Eschyle est encore tout entier au point de vue qui considère les légendes nationales des Grecs, non comme de gracieuses inventions, mais comme des témoignages de la puissance divine qui gouverne les destinées de la Grèce. Un événement

Digitized by Google

tel que la réception des Danaïdes à Argos, d'où dépend la naissance de la race des Perséides et des Héraclides, est à ses yeux le grand ouvrage des desseins de Zeus : montrer ces desseins dans toutes les choses humaines, voilà pour lui la plus haute mission du poëte tragique. Si, contre l'habitude des poëtes épiques et tragiques, il n'attribue pas au roi, mais au peuple d'Argos, le mérite principal, et si le chœur, dans un beau chant (v. 625 à 709), appelle sur ce peuple toutes sortes de prospérités, cela a évidemment sa raison d'être dans les rapports qui existaient entre Athènes et Argos, au moment où la pièce fut composée. Ces allusions à son temps ne sont cependant jamais chez Eschyle cherchées et forcées; elles sortent naturellement de sa manière de considérer l'histoire, manière assez semblable à celle de Pindare. D'après ce point de vue, les États de la Grèce ont reçu leur sort dans un passé lointain et légendaire, et c'est dès lors qu'ils ont jeté les bases de la destinée qu'ils ont accomplie dans les siècles suivants. Les allusions très-transparentes des *Suppliantes* à une démocratie bien ordonnée à Argos et aux traités avec des peuples étrangers qui évitent les querelles et les guerres[1], ne permettent pas de douter que la pièce n'appartienne à l'époque où l'on traitait de l'alliance d'Athènes et d'Argos, vers la fin de l'ol. 79e (A. C. 461) peut-être[2]. De

[1] « Que le pouvoir populaire qui gouverne la ville puisse se maintenir en honneur... » « Qu'ils fassent droit aux étrangers d'après de bons traités, avant d'armer Arès, » est-il dit v. 693 à 703.

[2] Cette alliance avec Argos est célébrée plus expressément encore, quelques années plus tard, dans les *Euménides*.

Digitized by Google

même les menaces d'une guerre contre les Égyptiens, que comporte la fable de la pièce, donnent au poëte une occasion excellente de placer des sentences frappantes et énergiques qui devaient particulièrement plaire aux Athéniens au moment où l'on venait de commencer la guerre d'Égypte (ol. 79e, 3. A. C. 462). On imagine l'effet de vers comme celui-ci : « Le fruit du papyrus (les Égyptiens, on le sait, en vivaient pour la plupart) ne l'emportera pas sur la force du grain de blé[1]. »

Le *Prométhée* appartient très-probablement aux dernières œuvres du génie d'Eschyle, car le poëte y fait déjà, jusqu'à un certain point, usage de l'innovation du troisième acteur (chap. XXI) : elle est incontestablement une des plus grandes. Ici il ne faut point s'attendre à des allusions historiques, puisque le sujet n'est pas emprunté aux événements d'une tribu ou d'un État, mais à la situation et aux conditions de l'humanité entière. Prométhée, nous avons eu occasion de l'observer en parlant d'Hésiode, est le représentant de l'esprit humain, qui prémédite ses entreprises, qui aspire à s'élever, à améliorer de toutes les manières l'état de l'existence humaine. On se le figurait comme un Titan, parce que les Grecs, qui ne voyaient dans les dieux olympiens que les souverains, nullement les créateurs du genre humain, plaçaient l'origine de l'humanité dans un passé reculé, antérieur au gouvernement des dieux de l'Olympe. C'est ainsi que l'envisage Eschyle qui voit en lui l'ami et

[1] V. 761. Cf. 954. V. 765 et suiv.

Digitized by Google

le représentant de l'humanité, dans cet âge où commença l'empire de Zeus, « le génie (δαίμων) le plus ami de l'homme ; » mais il est loin de le transformer en une pure allégorie sans vie de la prévoyance et de la prudence ; car Eschyle alliait encore une foi réelle et vivante en l'existence des êtres mythiques à la réflexion sur leur signification morale, sans que l'un de ces sentiments portât tort à l'autre.

Prométhée a enseigné aux hommes, en même temps que l'usage du feu, tous les arts qui rendent l'existence terrestre plus supportable : en général il les a rendus à tous égards plus intelligents et plus heureux, surtout en leur enlevant la prescience de la mort. Mais, en le faisant, il n'a pas respecté les limites que, d'après la manière de voir des anciens, les dieux, seuls bienheureux, ont posées au genre humain. Il a voulu conquérir à l'homme des perfections que les dieux se sont réservées à eux seuls ; car il est dans la nature de l'esprit énergique, entreprenant, qui, pour arriver à ses fins, met tous ses moyens en œuvre, de ne pas se contenter facilement d'une mesure déterminée. Les aspirations de Prométhée que nous apprenons à connaître accidentellement dans la tragédie conservée, étaient, selon toute probabilité, plus complétement peintes et mises en rapport avec le vol du feu, dans la première pièce de la même trilogie, qui ne peut avoir été autre que le *Prométhée porteur du feu* (Προμηθεὺς πυρφόρος)[1].

[1] Welcker distingue avec raison ce *Prométhée pyrphoros* du *Prométhée pyrcaeus*, l'allumeur du feu, drame satyrique qui se

Digitized by Google

La pièce conservée, le *Prométhée enchaîné* (Προμηθεὺς δεσμώτης), commence au moment même où l'on attache le Titan gigantesque au rocher du pays des Scythes : et elle s'agite tout entière autour du héros enchaîné, que les filles de l'Océan, qui forment le chœur de la pièce, essayent de consoler et de calmer, tandis que le vieil Océanos lui-même, et plus tard Hermès, l'un par des conseils bienveillants, l'autre par des menaces et des railleries, tâchent de l'amener à céder et à se soumettre. Prométhée, cependant, ne cesse de braver la puissance de Zeus, et persiste à ne pas trahir un oracle qu'il a appris de sa mère Thémis, et qui se rapporte à un mariage par lequel Zeus doit perdre son empire avant que le Titan soit délivré de ses liens honteux : il aime mieux souffrir que Zeus, au milieu des tonnerres et des éclairs,— c'est là la fin de la pièce, — ensevelisse son corps entre les rochers, pour le faire revivre ensuite pour de nouveaux tourments. Cette fierté grandiose et sublime de Prométhée qui, tout en succombant matériellement, maintient complétement la liberté de la volonté, a souvent été considérée comme l'idée principale du poëme tout entier : et certainement à lire la pièce qui, seule, nous a été conservée, on n'hésitera guère à prendre parti pour ce héros : Prométhée nous semblera le juste persécuté, Zeus le tyran violent, jaloux de son pouvoir. Toutefois,

rattachait à la trilogie des *Perses* et qui avait probablement trait aux cérémonies d'usage aux Prométhéennes dans le Céramique, où il y avait une course aux flambeaux. (Cf. Aristophane, *Grenouilles*, v. 131 ; Pausanias, I, 30, et notre appendice. K. H.)

Digitized by Google

il est difficile, au point de vue de la poésie antique, d'être satisfait de la solution telle que la présente cette pièce. D'après les anciens, la tragédie ne pouvait absolument pas s'arrêter à l'opposition et au conflit entre la liberté morale de l'individu et le destin tout-puissant : il fallait qu'elle conciliât les deux puissances ennemies en assignant sa place et ses limites à chacune d'elles. Les forces qui se combattent s'élèvent de plus en plus puissantes, les contrastes paraissent de plus en plus tendus; et pourtant le gouvernement divin des choses qui plane au-dessus de tout sait trouver une voie qui lui permet de rétablir un ordre et une harmonie où chacune des forces ennemies conserve le droit qui lui revient. La lutte elle-même, avec toutes les souffrances qu'elle entraîne, paraît alors salutaire, comme un orage qui rassérène et purifie une atmosphère alourdie. Telle est la marche que suit toujours la tragédie d'Eschyle et la tragédie grecque en général, tant qu'elle reste fidèle à sa mission. La tragédie d'Eschyle a absolument besoin de la foi dans une puissance supérieure et divine qui dirige vers le salut la marche de la destinée, et la guide toujours d'une main ferme, d'un regard sûr, alors même qu'elle la conduit par des voies ténébreuses, et à travers les misères et les souffrances. La poésie d'Eschyle est remplie de louanges profondément méditées et enthousiastes de Zeus, qui est à ses yeux cette puissance suprême : comment serait-il possible qu'il l'eût représenté, dans ce seul drame, comme un tyran, qu'il eût fait du pouvoir qui gouverne le monde un pouvoir injuste et arbitraire?

Digitized by Google

Mais les dieux des Grecs restent toujours des êtres qui sont devenus ce qu'ils sont, et on ne peut par conséquent pas séparer d'eux l'idée de l'opposition et du combat; aussi est-ce là qu'il faut chercher la raison de cette dureté avec laquelle Zeus résiste, au moment de son règne où nous transporte Eschyle, à tous les obstacles et à toutes les entraves qui s'opposent à sa souveraineté naissante; mais Eschyle a dû savoir allier dans son esprit cette dureté, phénomène nécessaire de la transition et de la révolution qui sépare l'époque titanique de l'empire des dieux olympiens, à la douceur et à la grâce qu'il attribue au Zeus de l'âge présent. La déviation du droit chemin, cette ἁμαρτία de l'action tragique, qu'il faut, d'après Aristote, envisager, non pas comme perversité, mais comme aberration d'une grande et noble nature[1], doit donc se trouver principalement du côté de Prométhée. Le poëte l'a d'ailleurs clairement exprimé dans la pièce elle-même, en prêtant au chœur des Océanides, qui veulent du bien à Prométhée, et qui lui sont attachées jusqu'à se sacrifier elles-mêmes pour son salut, cette pensée, à laquelle elles reviennent souvent : « ceux-là seuls sont sages, qui vénèrent et qui craignent Adrastéa (le destin, qui ne souffre pas de résistance)[2]. »

[1] En tant au moins que c'est une ἁμαρτία du protagoniste, comme de Prométhée, d'Agamemnon, d'Antigone, d'Œdipe, etc., car les ἁμαρτίαι des tritagonistes sont en effet d'une nature bien différente.

[2] V. 936 :

Οἱ προσκυνοῦντες τὴν Ἀδράστειαν σοφοί.

Digitized by Google

Dans ces observations sur le *Prométhée enchaîné*, nous avons passé sous silence un acte qui est de la plus haute importance pour l'intelligence de toute la trilogie : c'est celui de l'apparition d'Io, à laquelle l'amour de Zeus a attiré la haine de Héra, et qui, poursuivie par des fantômes, arrive, dans ses pérégrinations, auprès de Prométhée, pour apprendre de lui toutes les misères qui l'attendent encore. Cette souffrance d'Io offre une grande analogie avec celle de Prométhée, puisque Io pouvait aussi être considérée, et est, en effet, considérée par Prométhée comme une victime de la dureté égoïste de Zeus. Cependant Prométhée ne cache pas que le treizième descendant d'Io le délivrera lui-même de toute souffrance, ce qui entoure l'amour de Zeus pour Io d'une auréole qui l'ennoblit. Le sort de Prométhée lui-même inspire ainsi le genre d'apaisement que les anciens tâchent de conserver jusque dans l'agitation la plus passionnée. Néanmoins, la prédiction d'Hermès, d'après laquelle Zeus n'affranchira le Titan rebelle que lorsqu'un immortel lui sacrifiera volontairement sa vie, rend encore l'issue assez douteuse et obscure pour maintenir l'intérêt.

Le *Prométhée délivré* (Προμηθεὺς λυόμενος), dont la perte est peut-être plus regrettable que celle de toutes les autres pièces, bien que nous en ayons encore des fragments assez considérables, se passait dans un ordre de choses tout différent. Sans doute Prométhée était encore enchaîné aux rochers de Scythie, et l'aigle de Zeus, ainsi que l'avait annoncé Hermès, dévorait encore journelle-

Digitized by Google

ment sa poitrine ; mais le chœur qui prend la place des Océanides était composé des Titans, déjà délivrés par Zeus de leur captivité du Tartare. Eschyle se rattache donc, tout comme Pindare[1], à l'idée répandue par les Orphiques que Zeus, après avoir fortement consolidé son gouvernement du monde, aurait proclamé comme une amnistie générale, en faisant la paix et en se réconciliant même avec les puissances divines qu'il avait vaincues. Mais l'humanité, elle aussi, a acquis une dignité, supérieure à celle même que Prométhée lui avait destinée : la génération des héros semble avoir ennobli le genre humain, car les dieux olympiens eux-mêmes ont engendré ces héros. Héraclès, fils de Zeus et d'une petite-fille d'Io, celui de tous les héros qui aime le plus les hommes, qui leur fait le plus de bien, et qui est parmi eux ce que Prométhée était parmi les Titans, entre en scène. Après avoir appris de Prométhée combien le genre humain doit au malheureux Titan, après en avoir éprouvé lui-même la bienveillance, — car Prométhée lui communique des prédictions et des conseils pour ses aventures à venir, — il délivre le martyr de l'aigle qui le tourmente et des entraves dont il est chargé ; il le délivre, spontanément sans doute, mais du consentement de Zeus. Car Zeus a déjà en vue cet immortel qui est prêt à sacrifier sa vie divine pour le Titan enchaîné : Chiron est frappé, malgré Héraclès lui-même, de la flèche empoisonnée du héros, et il est disposé à descendre aux enfers pour échapper à des tourments sans fin. Il faut supposer qu'à

[1] Pindare, *Pyth.*, IV, 291. Cf. plus haut, ch. XVI.

Digitized by Google

la fin de la pièce la majesté de Zeus et la profonde sagesse de ses desseins se révélait avec une telle splendeur, que l'orgueil de Prométhée en est complétement brisé[1]. Le Titan, adoptant une couronne d'agnus-castus (λύγος), et probablement aussi un anneau de fer de sa chaîne, symboles mystérieux de la dépendance et de la servitude du genre humain, annonce, de plein gré désormais, les antiques prophéties de sa mère, d'après lesquelles Thétis, la déesse de la mer, enfantera un fils plus puissant que son père, ce qui décide Zeus à marier la déesse au mortel Pélée.

On saurait difficilement imaginer une *catharsis* plus complète, dans le sens qu'attribuait à ce mot Aristote qui en faisait la condition essentielle de la tragédie. Dans la pièce du milieu, les passions de la crainte, de la pitié, de la haine, de l'amour, de l'indignation et de l'admiration, ont été violemment agitées et soulevées les unes contre les autres par les actes et les destinées des divers personnages : elles ont troublé le spectateur plutôt qu'elles ne lui ont procuré une jouissance bienfaisante; dans la dernière tragédie, ces passions subissent l'influence salutaire de pensées sublimes et profondes; elles se fondent, pour ainsi dire, et se dissolvent en une disposition bienfaisante, quoique exaltée, qui n'est autre que le respect et la résignation devant une puissance supérieure et devant ses arrêts.

[1] Même après la délivrance de ses chaînes, Prométhée avait encore appelé Héraclès « le fils bien-aimé d'un père ennemi. » Fragm. 187, Dindorf.


Digitized by Google

La carrière poétique d'Eschyle se termine pour nous comme elle se terminait pour les anciens Athéniens, par la trilogie complétement conservée, dont la possession devrait être considérée comme le plus grand trésor de la poésie grecque après l'Iliade et l'Odyssée, si elle était venue à nous dans une forme aussi bien conservée que ces deux poëmes, si elle avait moins de lacunes et moins de parties mutilées par les copistes. Eschyle mit cette trilogie en scène dans l'ol. 80e, 2 (A. C. 458), en un emps de grande agitation politique dans sa patrie, où le parti démocratique, dirigé par Périclès, était occupé à renverser l'aréopage, dernier reste des institutions aristocratiques qui permît encore d'imposer, à l'occasion, un frein sévère au libre mouvement du peuple dans la vie publique et privée. Il se décida à faire du mythe d'Oreste le sujet d'une composition tragique dont nous ne relèverons que quelques pensées capitales, précisément parce que l'ensemble existe encore.

Agamemnon ne paraît sur la scène que dans un seul acte de la pièce qui porte le nom du héros : reçu par son épouse Clytemnestre, le souverain victorieux franchit, après quelque hésitation, les tapis de pourpre, étendus à ses pieds, pour entrer dans l'intérieur de son palais. Et pourtant il est le personnage principal; car son caractère et son sort occupent exclusivement, et pendant toute la pièce, les acteurs aussi bien que le chœur. Eschyle le conçoit et le représente comme un grand souverain qui commande le respect et qui n'attire à sa maison, malade déjà de vieilles blessures,

Digitized by Google

une si sombre destinée que parce qu'il a sacrifié à son ambition guerrière, qu'il compte satisfaire par l'entreprise contre Troie, la vie de milliers d'hommes[1], et celle même de sa fille Iphigénie[2].

Vis-à-vis de lui, Clytemnestre est la femme qui suit, avec une résolution sans égard, ses instincts et ses passions, et qui possède assez d'énergie morale et assez d'intelligence pour exécuter ses mauvais desseins. Elle a complétement enveloppé Agamemnon par ses préparatifs astucieux, avant même qu'elle jette sur lui, comme un filet, le vêtement trompeur. Une fois l'action accomplie, elle sait, avec cette sophistique de la passion qu'Eschyle réussit si admirablement à peindre, l'excuser par toutes sortes de motifs qu'elle eût pu avoir, si le seul motif réel n'avait pas amplement suffi à l'expliquer. Le grand effet tragique que la pièce produit sur quiconque est capable de la lire et de la comprendre, consiste surtout dans le contraste de l'apparence extérieure, si brillante, de la maison des Atrides et de la misère réelle qu'elle cache au fond. Les premières scènes ont quelque chose d'étonnamment splendide, la lueur du signal de feu, le

[1] Car les dieux ne manquent pas d'observer ceux qui causent la mort de beaucoup d'hommes, dit le chœur (v. 561) :

Τῶν πολυκτόνων γὰρ οὐκ ἄσκοποι θεοί.

[2] Le chœur blâme avec énergie ce sacrifice, surtout v. 217. Il le considère sans doute comme réellement consommé, tout comme Clytemnestre, v. 1555, quoique Eschyle ne veuille pas par là révoquer en doute la légende de la préservation d'Iphigénie : les sacrificateurs eux-mêmes doivent avoir été, dans son opinion, aveuglés par Artémis.

Digitized by Google

message de la chute de Troie, l'entrée solennelle d'Agamemnon; mais au milieu de ces scènes de joie retentit, dans les chants du chœur, un ton de douloureux pressentiment qui, de degré en degré, devient de plus en plus distinct, de plus en plus impérieux, jusqu'à ce que, dans la scène inimitable entre Cassandre et le chœur, tout le malheur de la maison se révèle avec la dernière évidence. Désormais le poëte ne laisse plus de trève à l'émotion anxieuse : le meurtre d'Agamemnon succède immédiatement à la prophétie; le triomphe de Clytemnestre et d'Égisthe, la froideur impitoyable avec laquelle ils se réjouissent du crime et repoussent les plaintes et les reproches du chœur, laissent l'âme qui s'intéresse au sort de la famille dans une émotion et une tension qui ne sont tempérées que par la conviction, dont on ne peut se défendre, que c'est la Némésis divine qui a frappé Agamemnon.

Les *Choéphores* contiennent la vengeance d'Oreste. Les degrés naturels de l'action, la résolution et le plan de vengeance qu'Oreste médite avec Électre et le chœur; les ingénieuses ruses par lesquelles Oreste réussit à exécuter son plan, cette exécution elle-même, et enfin la contemplation de l'action accomplie, forment autant d'actes du drame. Le premier est le plus long et le plus achevé; car ce qui importait évidemment plus que toute autre chose au poëte, c'était de bien faire comprendre la pression morale d'Oreste et la nécessité où il se trouve de venger sur sa mère le meurtre de son père. Voilà pourquoi le drame entier s'agite autour de la tombe du

Digitized by Google

père. Le chœur se compose de femmes troyennes au service de la maison des Atrides, que Clytemnestre, effrayée par des songes sinistres, envoie pour la première fois, afin de réconcilier, par des libations funèbres, l'époux assassiné. Sur le conseil d'Électre, elles apportent, en effet, ces libations, mais non pour celle qui les a envoyées. On conjure formellement l'esprit d'Agamemnon, qu'on somme de sortir des profondeurs de la terre pour prendre une part active à l'œuvre de sa vengeance; la direction même de toute cette œuvre, sur laquelle le poëte a su répandre un demi-jour étrange et sinistre, est plus d'une fois attribuée aux dieux des enfers, à Hermès surtout, le conducteur des morts, qui est en même temps le dieu de toutes les entreprises cachées et rusées. L'acte lui-même est toujours représenté comme un lourd fardeau dont Oreste ne se charge que sous l'impulsion des dieux des Enfers et de l'oracle de Delphes. Il ne s'y mêle aucun motif vulgaire, aucune étourderie frivole : et pourtant, ou pour mieux dire, à cause de cela même, quand Oreste est debout sur les corps inanimés de Clytemnestre et de son amant, à l'endroit même où son père a été frappé, quand il se rappelle encore une fois, et pour justifier sa propre action, toute l'infamie de cet assassinat, les Érinnyes surgissent des profondeurs de la terre, et, sans être vues du chœur, mais visibles assurément aux spectateurs, leurs figures terribles troublent le meurtrier, jusqu'à ce qu'il s'enfuie pour implorer d'Apollon Delphien, qui lui a ordonné le crime, l'expiation et la purification. On le voit, aux yeux

Digitized by Google

d'Eschyle, et d'après les idées grecques en général, les Érinnyes ne signifient pas précisément le degré de la faute morale et la puissance de la mauvaise conscience — elles eussent dû, en ce cas, se montrer bien plus terribles envers Clytemnestre qu'envers Oreste, — elles représentent l'horreur du fait en lui-même, du parricide, qui, quels que soient les motifs qui l'ont fait commettre, déchire violemment les lois de l'ordre naturel, et doit forcément inquiéter, troubler et bouleverser l'âme humaine.

Ce caractère, les Euménides le déploient avec plus d'évidence encore dans la pièce finale, dans laquelle le poëte, avec un talent, plastique autant que poétique, compose le chœur de ces êtres dont les Grecs n'avaient eu jusque-là qu'une idée très-vague, et qui paraissent ici sous une forme que le poëte avait composée en partie d'après leurs qualités morales, en partie d'après l'analogie des Gorgones. Elles vengent le fait du parricide en lui-même, sans s'inquiéter des motifs ou des circonstances qui peuvent l'expliquer, avec toute la rigueur impitoyable d'une loi naturelle, par des terreurs et des tourments en ce monde-ci et dans les Enfers. La purification elle-même qu'Apollon a accordée à Oreste dans le sanctuaire de Delphes n'a pas d'effet sur leur disposition à son égard. Apollon n'a pu que les endormir momentanément. L'esprit de Clytemnestre, qui, en punition de ses crimes, est obligé d'errer sans repos dans les Enfers, les éveille par une apparition qui devait produire sur le théâtre l'effet le plus saisissant. Après ces scènes à Delphes, on se trouve soudain transporté au temple de Pallas-

Digitized by Google

Athéné sur l'acropole d'Athènes, où Apollon avait donné à Oreste le conseil de se réfugier. Ici Athéné, qui reconnaît ce qu'il y a de fondé dans les prétentions des deux parties et qui craint de vider la querelle de sa propre autorité, établit, d'une façon très-régulière et avec beaucoup d'allusions à des coutumes juridiques réelles, le tribunal de l'aréopage, devant lequel Oreste et son avocat Apollon, d'un côté, les Euménides de l'autre, plaident le procès. Bien que, dans ces discussions, on agite et on résume, pour ainsi dire, beaucoup de points qui font partie de la grande question, tels que l'ordre d'Apollon, le devoir de la vengeance que l'esprit du père impose lui-même au fils, l'odieux enfin de l'assassinat d'Agamemnon, il faut avouer que la différence intrinsèque de l'action d'Oreste et de celle de Clytemnestre n'est pas caractérisée comme on pourrait s'y attendre. Eschyle a évidemment très-bien saisi cette distinction par l'instinct, sans la pénétrer complétement par le raisonnement. Apollon termine sa plaidoirie par un argument un peu trop spécieux, pour montrer que le père doit être plus estimé que la mère, ce qui lui permet d'intéresser en sa faveur la déesse elle-même, Pallas, née sans mère de la tête même de Zeus le père. Lors du vote des juges, qui sont au nombre de douze[1], on trouve que les voix sont également partagées, et ce n'est que le « suffrage d'Athéné, » que la déesse avait promis d'ajouter, qui décide la querelle en faveur d'Oreste.

[1] Le nombre de douze ressort de l'ordonnance du dialogue des parties adverses pendant le vote. V. 710 à 733.

Digitized by Google

Il est évident que, dans l'idée du poëte, le devoir de la vengeance et le crime du parricide se balancent, que dans cette affaire le droit strict n'offre aucune issue ; mais que les dieux de l'Olympe, êtres humains, familiers avec la situation personnelle des individus, réservent des voies pour conduire hors de tous les tourments celui qui est malheureux sans être coupable. De là les allusions répétées au gouvernement de Zeus, qui se place comme le dieu sauveur (Ζεὺς σωτήρ) entre les puissances hostiles[1], et sait faire pencher la balance du côté que recommandent l'équité et la bonté. Oreste acquitté appelle les bénédictions du ciel sur Athènes, et, lui promettant une alliance fidèle, il s'éloigne de la scène plus vite qu'on ne l'attendrait après le profond intérêt qu'a inspiré son sort. C'est que, arrivé là, Eschyle est déjà, avec tout son cœur, auprès des Athéniens. Pallas, la déesse prudente et sage, qui revêt des formes les plus douces et les plus séduisantes la conscience qu'elle a de sa force et de sa puissance, sait apaiser la colère des Érinnyes, qui semble d'abord devoir apporter aux Athéniens des maux inévitables ; elle les calme en leur promettant pour toujours, de la part des Athéniens, l'honneur et l'estime qui leur sont dus. C'est ainsi que tout se termine par un chant de salut des Euménides où elles se transforment entièrement en divinités tutélaires, à la condition que l'on reconnaisse leur pouvoir, et par l'institution du culte de ces divinités, conduites sur-le-champ dans leur sanctuaire près de l'aréopage, à la

[1] V. 759, 797, 1035.

Digitized by Google

lueur des torches et avec toute la pompe qui précédait leurs sacrifices à Athènes. Tout le monde conçoit l'avertissement que le poëte donnait ainsi indirectement aux Athéniens. N'était-ce pas, en effet, recommander à leur vénération l'aréopage, cette fondation des dieux, dont les formalités juridiques se rattachaient étroitement au culte des Érinnyes, que d'en chanter l'origine au moment même où l'on était sur le point de lui enlever la justice criminelle pour la transmettre aux tribunaux des jurés? Aussi les stasima, dans lesquels les idées de la pièce ressortent encore plus clairement que dans la manière dont le poëte a traité la fable, insistent-ils particulièrement sur cette pensée, que le premier devoir de l'homme est de reconnaître une puissance supérieure, élevée au-dessus de toute contestation, et qui mette un frein aux désirs inquiets et aux pensées frivoles[1].

Quant au drame satirique qui appartenait à cette tétralogie, le *Protée*, il se rapportait, selon toute probabilité, au même sujet mythique et traitait les aventures de Ménélas et d'Hélène chez le démon marin, le gardien des phoques, si connu par le récit de l'*Odyssée*. Les pérégrinations inutiles de Ménélas, qui a abandonné son frère pendant le retour, et qui, partant, arrive trop tard, non-seulement pour le sauver, mais même pour le venger[2], pouvaient se prêter à bien des plaisanteries et des gaietés, sans que l'impression produite par les

[1] Cf. plus haut, ch. VI, et *Agamemnon*, 624, 839.

[2] Ξυμφέρει σωφρονεῖν ὑπὸ στένει. V. 520.

destinées tragiques de la maison des Atrides en fût troublée ou effacée.

Ces explications sur les trilogies d'Eschyle, conservées soit en entier, soit en partie, donneront, autant qu'on peut le demander à un livre de la nature de cet ouvrage, l'intelligence du cercle d'idées du grand poëte. Il y a pourtant une bien grande distance entre ces froides abstractions, tirées des drames d'Eschyle, et le ton et le caractère de ces pièces elles-mêmes, qui trahissent jusque dans les détails les plus délicats de l'exécution la vigueur d'un esprit enthousiaste, convaincu de la vérité et de l'importance de ses pensées. De même que tous les personnages, mis en scène par Eschyle, expriment leur caractère et leur volonté d'une façon énergique et grandiose, toutes les formes du discours dont ils se servent ont quelque chose de puissant et de fier : on dirait un temple d'Ictinos, construit d'énormes blocs de marbre polis et taillés à angles droits. La forme des expressions est plutôt poétique que syntaxique, et dans ce but Eschyle se sert surtout de métaphores et de compositions de mots nouvelles [1]. La parfaite connaissance de la nature et de la vie humaine, l'exactitude avec laquelle elles se présentent à son esprit, donnent à l'expression d'Eschyle une évidence et une chaleur qui ne se distinguent de la naïveté du style épique que par un alliage plus considérable de réflexions

[1] Ajoutez à cela l'usage d'expressions vieillies, surtout épiques, τὸ γλωσσῶδες τῆς λέξεως. La langue d'Eschyle est de plusieurs degrés plus épique que celle de Sophocle et d'Euripide.


Digitized by Google

ingénieuses qui font sentir avec une netteté frappante la parenté aussi bien que la diversité des idées[1]. Les formes de syntaxe, chez Eschyle, sont plutôt celles qui reposent sur une liaison parallèle des propositions (c'est-à-dire des propositions copulatives, adversatives et disjonctives) que celles produites par la subordination d'une proposition à une autre (telles que les propositions causales, conditionnelles, etc.). La langue a encore peu du courant oratoire que lui donnèrent plus tard les tribunaux et les assemblées populaires : elle n'a pas davantage les nuances et les développements délicats qu'exigent les associations d'idées un peu compliquées : elle est bien plus propre à exprimer les puissantes impulsions des sentiments et des désirs, l'action presque instinctive de natures résolues et énergiques, qu'à rendre la réflexion d'un esprit qui est sous l'empire de motifs variés. Aussi certaines pensées principales sont-elles plusieurs fois répétées dans chaque pièce, surtout dans les diverses formes du discours, le dialogue, les anapestes, les mesures lyriques, etc. Le poëte n'est cependant point dépourvu du talent de graduer jusqu'à un certain point son langage, d'après les divers caractères, sans compter les différences qui tiennent à la forme métrique. La hauteur à laquelle il se tient généralement n'empêche point que, dans leurs termes et leurs locutions, les personnages d'ordre inférieur, tels que le garde-feu dans l'*Agamemnon*, ou la

[1] C'est là l'origine des *oxymora*, si aimés d'Eschyle, comme quand il appelle la poussière le messager muet de l'armée.

Digitized by Google

nourrice d'Oreste dans les *Choéphores*, ne redescendent d'une façon sensible au langage de la vie ordinaire, et qu'ils ne trahissent, jusque dans la manière de joindre leurs mots, une nature plus faible.

Pour revenir encore une fois à la trilogie d'Oreste, les juges des concours tragiques lui décernèrent le prix, de préférence aux pièces rivales. Cependant, cette victoire poétique ne semble pas avoir compensé aux yeux d'Eschyle l'inefficacité pratique de ses efforts; car les Athéniens dépouillèrent l'aréopage de sa puissance et de sa dignité, au moment même où le poëte voulut le protéger. Eschyle alla pour la seconde fois en Sicile où il mourut trois ans après la représentation de l'*Orestie*, dans la ville amie de Géla.

Les Athéniens avaient le sentiment qu'Eschyle n'aurait pas été satisfait de la direction nouvelle qu'avaient prise désormais la vie politique, l'art et la pensée d'Athènes. L'ombre du poëte qu'Aristophane ramène sur la terre, dans les *Grenouilles*, manifeste le mécontentement plein de colère que lui inspire le public si épris d'Euripide, quoique Euripide n'eût pas été de ses rivaux; car il n'aborda la scène que l'année même de la mort d'Eschyle. Cela n'empêchait cependant pas les Athéniens de reconnaître pleinement la sublimité et la beauté de sa poésie. « Il est le seul qui soit mort sans que sa muse mourût avec lui, » dit Aristophane, pour indiquer que ses pièces pouvaient être représentées, même après sa mort, tout comme des pièces nouvelles. Le poëte qui les faisait répéter au chœur et aux acteurs était récompensé

Digitized by Google

par l'État, tandis que la couronne était dédiée au poëte, mort depuis longtemps[1].

Il sera question, dans un autre chapitre, de la famille d'Eschyle, qui vécut encore longtemps, et forma un moment toute une école eschyléenne.

CHAPITRE XXIV

SOPHOCLE

Les grands cycles légendaires de la nation grecque avaient été développés sous une forme dramatique dans les trilogies d'Eschyle. Les destinées de familles, de tribus, de cités entières y avaient été représentées de manière à faire paraître, comme une étoile brillante au ciel nocturne, une puissance et une sagesse supérieures, régnant au milieu des plus grandes compli-

[1] Tel est le résultat des passages dans la *Vita Æschyli;* Philostrate, Vie d'Apollonius, VI, II, p. 245, éd. d'Olear. Schol. Aristoph., *Acharn*, 10; *Grenouilles*, 892. La *Vita Æschyli* dit qu'Eschyle fut couronné même après sa mort; et cette notice parait préférable à la thèse de Quintilien (*Instit.*, X, 1), qui soutient que beaucoup d'autres poëtes avaient obtenu la couronne en faisant jouer les pièces d'Eschyle. Il en faut distinguer les victoires d'Euphorion avec des pièces inédites. (V. plus haut, p. 222, note 3.) La loi de Lycurgue sur la représentation des pièces des trois grands tragiques, d'après des copies officiellement légalisées, n'a pas non plus de rapport avec les faits en question.


Digitized by Google

cations et alors que tout semble s'obscurcir aux yeux de l'homme. L'admiration et une joie généreuse devaient remplir tout Hellène qui voyait tracés ainsi dans l'histoire de sa nation les desseins des dieux. Cette tragédie fut surtout politique, patriotique et religieuse.

Comment pouvait-il se faire qu'après ces puissantes créations d'un si grand génie, une couronne plus belle encore fût réservée à Sophocle? En quel sens un progrès aussi important était-il possible au point où Eschyle avait conduit la tragédie?

Ne faisons point de conjectures *à priori* sur la manière dont ce progrès a pu se faire ; consultons l'histoire et voyons comment il s'est fait. Nous verrons que ce fut autant en remontant aux traditions qu'en avançant dans la voie ouverte, par des sacrifices faits d'un côté pour gagner de l'autre, par cette modération, cette modestie en un mot qui était la qualité la plus noble et la plus aimable du génie grec.

Toutefois, avant de pouvoir résoudre cette grande question, il faudra rappeler, des circonstances extérieures de la vie du poëte, tout ce qui est indispensable pour comprendre sa carrière poétique.

Sophocle, fils de Sophilos, naquit dans le canton (démos) attique des Colonéens, en 495 av. J.-C. (ol. 71, 2)[1]. Il avait donc quinze ans lorsqu'on livra la bataille de Salamine à laquelle il ne put pas encore prendre

[1] C'est la date de la *Vita Sophoclis*. Le *Marmor Parium* le vieillit de deux ans; mais le fait cité dans une des notes suivantes s'oppose à cette hypothèse.

Digitized by Google

une part active; mais ce fut lui qui, dans la nudité du gymnaste, oint et une lyre au bras, conduisit le chœur qui chantait le péan de victoire. Sa belle adolescence[1], mais sans doute aussi son éducation musicale, avaient déterminé les ordonnateurs de la fête à le choisir pour ce poste.

Onze à douze ans plus tard, en 468 (ol. 77, 4)[2], Sophocle entra pour la première fois dans la lice dramatique; et il y entra comme adversaire du vieux héros Eschyle. C'était aux grandes Dionysiaques que présidait le premier archonte à qui incombait le devoir de nommer les juges du concours. En ce moment Cimon, qui venait de vaincre les pirates de Scyros et de rapporter à Athènes les restes de Thésée, entrait au théâtre avec les autres généraux pour offrir à Dionysos les libations d'usages; et Aphepsion, l'archonte, trouva digne de l'importance de ce concours de remettre à ces glorieux vainqueurs des champs de bataille la décision de la victoire poétique. Cimon, l'homme aux mœurs antiques, au caractère droit et noble, qui certainement savait apprécier Eschyle, accorda le prix au jeune ad-

[1] Athénée, I, p. 20, f., appelle le jeune Sophocle, à cette occasion, καλὸς τὴν ὥραν, ce qui convient parfaitement à l'âge indiqué.

[2] Comme tous les drames nouveaux étaient représentés à Athènes aux Lénées et aux grandes Dionysiaques, dont les premières tombaient au mois de Gamélion, les secondes en Élaphébolion, toutes deux, par conséquent, dans la seconde moitié de l'année attique ou olympienne, après le solstice d'hiver : il faut, dans l'histoire du drame, toujours compter l'année de l'olympiade égale à l'année de l'ère antichrétienne qui commence avec la seconde moitié.

Digitized by Google

versaire; tant, dès sa première apparition, le puissant génie de Sophocle obscurcissait déjà tout le reste. On dit que ce fut le *Triptolème*[1] qui lui valut cette victoire, pièce patriotique dans laquelle ce héros éleusinien était célébré comme le demi-dieu qui avait introduit le blé parmi les peuples, et adouci les mœurs des barbares les plus farouches.

La première pièce de Sophocle qui nous soit conservée est plus récente de vingt-huit ans. Elle est particulièrement importante parce qu'elle marque un moment bien glorieux dans la vie du poëte. Il avait donné l'*Antigone* en 440 (ol. 84, 4) ; l'excellence de la pièce, mais surtout les belles pensées et les nobles sentiments que le poëte y exprime, en beaucoup d'endroits, sur l'État, déterminèrent les Athéniens à lui conférer, par élection populaire, la dignité de général pour l'année suivante. Il ne faut pas oublier que les dix stratéges d'Athènes n'étaient pas seulement appelés à commander les troupes, mais aussi à administrer la ville et à négocier avec les États étrangers. Sophocle fut un des généraux qui dirigèrent, avec Périclès, la guerre contre les aristocrates de Samos, lesquels, chassés par les Athéniens, étaient, avec l'appui des Perses, revenus d'Anée, ville de terre ferme, à Samos qu'ils avaient soulevée contre Athènes[2]. Cette guerre eut lieu en 440 et 439 (ol. 85, 1).

[1] D'après une combinaison du récit avec la note chronologique de Pline, *Hist. nat.*, XVIII, 7.

[2] Aussi la *Vita Sophoclis* appelle-t-elle cette guerre τὸν πρὸς

Digitized by Google

Ainsi que le montrent plusieurs anecdotes racontées par les anciens, Sophocle conservait, au milieu même du tumulte de la guerre, la sérénité de son esprit et cette disposition poétique pour laquelle il n'y a pas de jouissance plus grande que de contempler, avec calme et pénétration, les choses humaines. Il fit à cette époque la connaissance d'Hérodote qui vivait alors à Samos (V. chap. XIX), et composa pour lui un poëme, sans doute lyrique[1].

On aime à se représenter par l'imagination les rapports mutuels de ces deux hommes : deux grands esprits l'un et l'autre, au regard également ouvert et calme, tous deux observateurs sagaces et équitables des choses humaines; mais l'âme naïve du Samien s'est nourrie du spectacle de bien des peuples et de bien des pays, tandis que l'Athénien a dirigé son intelligence plus mûre et plus pénétrante sur ce qui est plus près de lui, sur la lutte intime des forces morales et des passions dans le cœur humain.

Il est incertain si Sophocle s'occupa plus tard encore

Ἀναίαν πόλεμον. La liste des généraux dans cette guerre est assez complétement conservée dans un fragment d'Androtion. V. les scholies sur Aristide, p. 225, c. (182. ed. Frommel).

[1] Plutarque, *An seni*, etc., 3, où cette mention est, à la vérité, tirée par les cheveux. C'est sans doute à ce poëme qu'est empruntée la notice de la *Vita Sophoclis* sur l'âge de Sophocle lors de l'entreprise samienne. Comment autrement un grammairien serait-il tombé sur cette indication extraordinaire. Il faudra en conséquence redresser la leçon incertaine de la *Vita* d'après le passage de Plutarque, dont la leçon est très-sûre. Sophocle était donc âgé de cinquante-cinq ans à ce moment.

Digitized by Google

des affaires de l'État : en général, il n'était, ainsi que le dit un de ses contemporains, Ion de Chios[1], ni particulièrement versé dans la politique, ni très-propre à l'action publique ; il était, à cet égard, au niveau de la bonne moyenne de ses concitoyens. Évidemment pour lui, comme pour Eschyle, la poésie était l'affaire de sa vie. L'étude et l'exercice de cet art occupèrent presque tout son temps, ce qui ressort déjà du nombre de ses drames, beaucoup plus considérable que celui des pièces d'Eschyle. On avait sous son nom cent trente drames, dont, d'après Aristophane le grammairien, dix-sept non authentiques ; les cent treize qui restent semblent comprendre et des tragédies et des drames satyriques. Toutefois, les drames satyriques de plusieurs de ces tétralogies, ou doivent s'être perdus de bonne heure, ou n'ont jamais existé, — fait qui se rencontre aussi chez d'autres poëtes — car, autrement, le chiffre ne pourrait être aussi inégal. Il devait y avoir tout au plus vingt-trois drames satyriques conservés sur quatre-vingt-dix tragédies, lorsque le grammairien écrivit cette notion. Ces pièces appartiennent toutes au laps de temps écoulé entre 468 (ol. 77, 4), où Sophocle se présenta pour la première fois, et 406 (ol. 93, 2), année de sa mort, à une période de soixante-deux ans par conséquent; toutefois il n'est pas probable que les derniers temps d'une vieillesse fort avancée aient été très-féconds. Les années les plus productives furent certainement celles de la guerre du Pé-

[1] Dans Athénée, XIII, p. 603.

Digitized by Google

loponnèse; car, si l'on peut se fier à la tradition, d'après laquelle, dans une collection chronologiquement ordonnée des drames de Sophocle, l'*Antigone* occupait la trente-deuxième place[1], il reste pour la seconde moitié de sa carrière poétique quatre-vingt-une ou, en excluant les drames satyriques, à peu près cinquante-huit pièces. Un renseignement relatif à Euripide donne le même résultat ; parmi les pièces de ce poëte, qui sont évaluées à quatre-vingt-douze, l'*Alceste* était la seizième[2]. Or, d'après la même tradition, elle date de l'an 438 (ol. 85, 2), c'est-à-dire la dix-septième de la carrière poétique d'Euripide, qui dura en tout quarante-neuf ans, de 455 à 406 (ol. 81, 1 à 93, 2). On voit donc que les deux poëtes ne donnaient d'abord que tous les trois ou quatre ans une tétralogie, tandis que plus tard ils en faisaient jouer une au moins tous les deux ans. La négligence un peu plus grande, ou plutôt l'observation moins scrupuleuse des règles, que l'on se permettait

[1] V. l'*Hypothèse* d'Aristophane de Byzance sur l'*Antigone*. Si le nombre de trente-deux comprend aussi les drames satyriques, quelques-unes des trilogies doivent en avoir été dépourvues ; autrement le numéro 32 lui-même serait précisément un drame satyrique.

[2] V. la Didascalie de l'*Alceste, e cod. Vatic.*, que Dindorf a publiée dans l'édition d'Oxford, 1834. Le nombre ιξ' est, dans cette hypothèse, changé en ις', ce qui cadre mieux avec le compte que ιξ'. Une troisième date de ce genre s'est conservée dans les *Oiseaux* d'Aristophane, qui étaient la trente-cinquième pièce du poëte comique. (D'après Dindorf, *Aristoph. fragm.*, p. 37, en changeant λέ en ιέ, ce serait la quinzième pièce d'Aristophane, ce qui est plus probable. F. G. Wagner soutient une thèse différente sur ces dates. *Zeitschr. f. Alterthumsw.*, 1853, n. 38 et s. E. M.)

Digitized by Google

dans les parties lyriques de la tragédie à partir de la 90[me] ou de la 89[me] olympiade, paraît avoir été la conséquence de cette production plus rapide.

Les tragédies conservées de Sophocle appartiennent toutes, autant qu'il est permis de le conclure de raisons matérielles et intimes, au temps postérieur à l'*Antigone ;* elles se sont probablement succédé dans l'ordre que voici : *Antigone*, *Électre*, les *Trachiniennes*, *Œdipe roi*, *Ajax*, *Philoctète*, *Œdipe à Colone*. La seule chose que nous sachions avec certitude, c'est que le *Philoctète* ne fut représenté qu'en 409 (ol. 92, 5) et l'*Œdipe à Colone* qu'en 401 (ol. 94, 3), après la mort du poëte et par son petit-fils, Sophocle le jeune. Elles montrent toutes l'art de Sophocle en pleine maturité, dans cette grandeur suave que le poëte n'avait acquise, d'après une expression curieuse, recueillie de sa propre bouche, qu'après avoir abandonné, avec ses souliers d'enfant, la pompe d'Eschyle, et déposé en même temps une certaine amertume et rigidité de manière, nées d'une science et d'un raffinement exagérés. C'est alors seulement que son art atteint le style qu'il estimait lui-même « le meilleur et le plus propre à la représentation de caractères humains[1]. » Dans l'*Antigone*, l'*Électre* et les *Trachiniennes*

[1] Le passage important que cite Plutarque (*De profectu virtut. sent.*, t. VII, p. 252, Hutten) doit évidemment être lu de la façon suivante : Ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγε, τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχὼς ὄγκον, εἶτα τὸ πικρὸν καὶ κατάτεχνον τῆς αὑτοῦ κατασκευῆς, εἰς τρίτον ἤδη τὸ τῆς λέξεως μεταβάλλειν ἦθος, ὅ περ ἐστὶν ἠθικώτατον καὶ βέλτιστον. Cf. E. Müller, *Gesch. der Theorie der Kunst bei den Alten*, t. I, p. 17 et 223.



il y a bien encore un peu de cet artifice et de cette difficulté recherchée que Sophocle blâmait en lui-même; l'*Ajax* et le *Philoctète*, ainsi que les *Œdipe*, montrent, on ne saurait le méconnaître, un courant plus facile de la parole et se lisent avec moins d'effort. En toutes cependant l'art tragique de Sophocle apparaît complétement formé et achevé, égal à lui seul. Les changements que le poëte opéra dans la tragédie devaient être faits depuis longtemps; car dans ces pièces elle paraît déjà entièrement transformée et réorganisée dans son ensemble et dans ses parties.

Quant au détail de ces changements, il en a été parlé dans les deux chapitres précédents; voyons comment ils se rattachent à la transformation intime de la tragédie. La pierre fondamentale de la construction nouvelle, élevée sur l'emplacement de l'ancienne, mais d'après un plan tout différent, est dans ce fait, que Sophocle, tout en se conformant à l'usage antique et à la loi de l'État, et tout en représentant toujours, ou du moins en général, trois tragédies et un drame satyrique à la fois, dénoua le lien qui rattachait ces pièces les unes aux autres et n'offrit plus au public un seul grand poëme dramatique, mais quatre œuvres poétiques distinctes qui auraient tout aussi bien pu être représentées à des fêtes différentes[1]. Par là le poëte tragique renonçait à la

[1] Comme par exemple en 431 on représenta en même temps la *Médée*, le *Philoctète*, *Dictis* et le drame satyrique les *Moissonneurs* (Θεριστaί) d'Euripide; en 414 l'*Œdipe*, le *Lycaon*, les *Bacchantes* et le drame satyrique *Athamas* de Xénoclès, etc. — (Cf. cependant



tâche d'offrir à la contemplation des séries entières d'actions légendaires, et tout le développement des destinées compliquées d'une famille ou d'une race; ni l'étendue, ni l'unité de plan d'une tragédie isolée ne l'auraient permis. Il dut forcément se borner à un seul fait principal et ne pouvait par conséquent opposer à l'*Orestie* d'Eschyle, par exemple, que des pièces telles que l'*Électre* où tout aboutit au meurtre de Clytemnestre. Il est vrai que les tragédies étaient devenues beaucoup plus longues depuis la 80me olympiade[1]; on dit que c'est Aristarque le tragique qui en donna le premier exemple, en 454 (ol. 81, 2)[2]; cependant la première pièce de la dernière trilogie d'Eschyle, l'*Agamemnon*, est déjà bien plus longue que les autres pièces du poëte et à peu près de la mesure de celles de Sophocle. Toutefois, cet agran-

G. H. Bode, *Gesch. der hell. Dichtkunst*, III, 1147) et K. Fr. Hermann (*Lehrb. der gottesdienstlichen Alterth. der Griechen*, p. 309, note 23, et le même dans les *Jahrb. f. wissensch. Kritik*, 1843, II, 834 et suiv.), et Nitzsch (*Sagenpoesie*, p. 476), qui soutiennent que ces pièces étaient toujours distribuées sur les quatre jours de la fête. Böckh (*trag. gr. princ.*, p. 106) pense que le concours se bornait à un seul drame. On a cependant généralement adopté l'hypothèse d'Otf. Müller, basée sur l'interprélation la plus simple du passage de Suidas (III, 349) : Ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν. K. H.

[1] Par exemple, les *Perses*, vers 1076, les *Suppliantes*, 1074, les *Sept contre Thèbes*, 1078, *Prométhée*, 1093; *Agamemnon*, au contraire, 1673, *Antigone*, 1353, *Œdipe Roi*, 1530, *Œdipe à Colone*, 1780, d'après les chiffres de Dindorf.

[2] Suidas : Ἀρίσταρχος... ὃς πρῶτος εἰς τὸ νῦν αὐτῶν μῆκος τὰ δράματα κατέστησεν. C'est Eusèbe qui donne l'année de sa première représentation.

Digitized by Google

dissement n'a pas sa cause dans une extension plus grande donnée à l'action, car elle continue chez Sophocle à se mouvoir autour d'un point unique et ne se subdivise que rarement, comme dans l'*Antigone*, en plusieurs phases importantes; cette proportion plus grande ne sert qu'à mieux développer, à mieux motiver les événements par le caractère et les passions des personnages, elle revient donc à la peinture des situations morales. L'élément lyrique, au contraire, loin de gagner par ce développement, en fut diminué, surtout dans la partie du chœur; Sophocle se préoccupait évidemment moins qu'Eschyle de représenter l'impression produite par les événements et les situations sur les assistants, ou de prêter sa voix à l'intérêt de spectateurs bienveillants, tâche principale du chœur tragique; c'étaient les événements qui se passent dans le cœur des personnages dramatiques eux-mêmes qui attiraient surtout son attention.

Combien l'adjonction du troisième acteur était nécessaire pour ce développement psychologique, on le comprend aisément[1]. La conversation obtient une variété bien plus grande par la participation d'une troisième personne : les caractères se dessinent eux-mêmes et en sens divers. Si le tritagoniste, par son contraste, est fait pour provoquer à la résistance le premier acteur, le deutéragoniste peut, dans une conversation intime, faire sortir de son cœur les sentiments plus tendres et les

[1] V. chap. XXII.

Digitized by Google

pensées plus secrètes. Des rôles, comme celui de Chrysothémis à côté d'Électre, d'Ismène près d'Antigone, qui font ressortir davantage l'énergie du personnage principal par l'opposition d'une douceur plus féminine[1], ne pouvaient, en effet, être produits qu'après que le tritagoniste se fut séparé du deutéragoniste.

Ces changements tout matériels de la tragédie suffisent donc déjà à montrer ce que Sophocle se proposait de faire de la poésie tragique : un miroir fidèle des mouvements, passions, tendances et combats de l'âme humaine. En laissant de côté les grands intérêts nationaux qui sanctifiaient et ennoblissaient le passé aux yeux du Grec et que l'art d'Eschyle se proposait surtout d'éveiller, Sophocle donnait aux sujets mythiques une portée universelle, humaine et par cela même éternelle pour l'humanité. Et si, conformément aux exigences de l'art grec, il montre des âmes extraordinairement fortes et grandes, s'il leur fait subir des émotions exceptionnellement puissantes; il y a cependant une telle vérité intime dans sa peinture, que toute âme humaine peut s'y reconnaître. Les droits et les limites de la volonté humaine, les exigences et les lois morales y sont mises en jeu de la façon la plus émouvante. Il n'y a peut-être jamais eu de poëte dont les œuvres aient une portée morale aussi générale et aussi impérissable que les tragédies de Sophocle.

Il ne nous est pas permis ici d'entrer dans une ana-

[1] V. les scholies d'*Électre*, 328.

Digitized by Google

lyse détaillée du plan de chacune des tragédies de Sophocle ; mais nous répondrons au but de cet ouvrage, en éclairant de plus près les situations particulières qui forment le pivot des diverses pièces, ainsi que les idées morales qui y sont mises en lumière.

L'*Antigone* s'agite tout entière autour de la lutte des intérêts et des exigences de l'État avec les droits et les devoirs de la famille. Thèbes est heureusement délivrée de l'attaque de l'armée argienne ; mais un citoyen de la ville, un membre de la famille royale, Polynice, gît mort devant les murs, au milieu des ennemis qui ont menacé de dévaster Thèbes par le fer et le feu. Le souverain actuel de la cité, Créon, en faisant jeter, sans sépulture, en pâture aux chiens et aux vautours l'ennemi de la patrie, obéit entièrement à la coutume grecque qui visait à assurer les États contre leurs propres citoyens. Cependant il y a dans la manière dont il maintient ce principe politique, dans l'aggravation exagérée du châtiment de ceux qui s'aviseraient d'ensevelir le cadavre, dans les terribles menaces proférées contre les gardiens du corps, plus encore dans la façon pompeuse, violente et théâtrale, dont il annonce et vante lui-même son principe, il y a, dans tout cela, disons-nous, cet aveuglement d'un esprit borné que n'éclaire pas une mansuétude supérieure, cet aveuglement qui semblait au Grec le précurseur certain du malheur imminent. En cette situation, quelle est la conduite à tenir par les proches du mort, par les femmes auxquelles incombait, d'après le droit général

Digitized by Google

des Grecs, le devoir sacré de l'ensevelissement du mort? Trait bien féminin, elles saisissent toute l'importance des devoirs de la famille, et elles méconnaissent les droits de l'État. Mais tandis que l'une des sœurs, Ismène, ne voit que l'impossibilité de remplir ces devoirs, la grande âme d'Antigone s'élève jusqu'à l'entreprise la plus audacieuse. L'orgueil provoque l'orgueil, la violence et la dureté de Créon produisent aussi chez elle une volonté dure et inflexible qui ne connaît point d'égards et qui dédaigne tous les moyens de la douceur. Il y a là une faute, Sophocle ne le cache pas, le chœur surtout parle en ce sens[1]; mais c'est par là précisément qu'Antigone est un personnage si éminemment tragique : coupable, elle paraît cependant toujours grande et digne d'amour. Le récit du gardien qui la montre dans l'ardeur du soleil, pendant qu'un vent brûlant (τυφώς) soulève la nature entière, s'approchant du cadavre et poussant des cris de lamentation, en voyant qu'on a enlevé la terre qu'elle a répandue sur lui, ce récit nous montre un être, aveuglément saisi d'une idée morale, comme d'une force naturelle irrésistible, et qui suit sans hésiter son noble instinct.

Toutefois, il faut bien comprendre que le nœud de la tragédie est beaucoup moins dans la fin tragique de cette grande et noble créature, que dans la façon

[1] Cf. surtout, v. 853, Dindorf :

Προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον θράσους.


Digitized by Google

dont se découvre l'aveuglement de Créon. Tout en représentant l'action d'Antigone comme dépassant la mesure imposée à la femme, Sophocle tient cependant beaucoup plus encore à illustrer cette autre vérité, que l'État doit respecter quelque chose de sacré en dehors et au-dessus de lui, principe qu'Antigone proclame avec une vérité et une grandeur irrésistibles[1]. Aussi, dans le cours de la pièce tout ce qui pourrait ébranler Créon dans son illusion, tout ce qui pourrait lui ouvrir les yeux, est particulièrement relevé et, pour ainsi dire, imposé à Créon : la sublime assurance d'Antigone dans sa confiance en la sainteté de son action ; l'amour fraternel d'Ismène qui demande à partager les conséquences de cette action ; le zèle prudent, puis le désespoir amoureux d'Hémon ; les avertissements de Tirésias : tout est vain, jusqu'à ce que le devin éclate en ces prédictions menaçantes qui finissent, mais trop tard, par briser la rude écorce du cœur de Créon. Hémon se tue sur le corps d'Antigone ; la mort du fils entraîne celle de la mère : Créon ne pourra plus se dissimuler que la famille possède des biens qu'aucune sagesse politique ne saurait remplacer.

Ce qu'il y a de caractéristique dans l'art de Sophocle ressort d'autant mieux dans l'*Electre* que nous avons un point de comparaison dans l'*Orestie*, et plus particulièrement dans le *Choéphores*, d'Eschyle. Sophocle prend

[1] V. 450 :

Οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν.

Digitized by Google

dès l'abord un point de vue tout à fait différent pour la mise en scène de ce mythe, non-seulement en montrant la vengeance exercée sur Clytemnestre sans connexité trilogique, mais encore et bien plus, en faisant d'Électre le personnage principal et en lui donnant le rôle de protagoniste. C'eût été impossible pour Eschyle, chez lequel le personnage principal du mythe, Oreste, devait aussi occuper la première place dans le drame : pour Sophocle, chez lequel la peinture et le développement des caractères, les motifs psychologiques de leurs actions, sont la chose principale, Électre est une personne bien plus propre qu'Oreste aux intentions du poëte. Car, tandis qu'Oreste paraît meurtrier par devoir et par conscience, vengeur né, chargé par le dieu Delphique, et comme poussé par une puissance irrésistible, chez Électre, ce sont ses propres sentiments, si différents de ceux qu'éprouve sa sœur Chrysothémis, c'est l'attachement profond à la noble image du père, l'horreur de la vie voluptueuse de sa mère dans l'orgueil et le vice, ce sont, en un mot, les émotions les plus secrètes de son âme virginale qui entretiennent sa haine ardente contre la mère et son amant. Qu'Égisthe ose porter les vêtements d'Agamemnon, que Clytemnestre célèbre une fête le jour anniversaire du crime, ce sont pour elle des excitations continuelles, toujours renouvelées. C'est de ce caractère, dans lequel une passion ardente s'unit à l'astuce particulière dont les femmes savent faire preuve dans ces moments, que Sophocle a fait le pivot du drame ; et il a su modifier le mythe de façon à attacher tout l'intérêt aux actions

Digitized by Google

et aux sentiments de ce personnage. Chez Eschyle, Oreste avait été expulsé de la maison par Clytemnestre, et envoyé chez le Phocéen Strophios; il paraît dans la maison paternelle en fils repoussé, illégalement déshérité; chez Sophocle, l'enfant Oreste allait être tué, lui aussi, au moment du meurtre de son père[1], mais Électre l'a sauvé et l'a confié à l'ami d'Agamemnon, ce qui lui vaut le mérite d'avoir conservé un vengeur à son père, un sauveur à la maison entière[2]. Par contre, la négociation secrète entre Oreste et Électre, qui est d'une si grande importance chez Eschyle, dut être supprimée chez Sophocle qui tenait bien moins à faire d'Électre la complice de l'action, qu'à montrer sous tous ses jours l'âme de la généreuse jeune fille en proie à la tourmente des émotions les plus opposées. Il atteint ce but par certains changements très-légers dans la fable, en se servant autant que possible des inventions de son prédécesseur, mais en les développant et en les transformant d'une main si délicate et si légère, qu'elles s'adaptent de la façon la plus complète au plan nouveau. Eschyle avait déjà indiqué la ruse, grâce à laquelle Oreste a pénétré dans la demeure des Atrides; il paraît en ami et vassal guerrier de la

[1] Dans Sophocle, par conséquent, on parle de Strophios de Crissa comme d'un ami d'Agamemnon et de ses enfants; et Phanotée, le héros d'une ville ennemie des Crisséens, est nommé comme celui qui envoie à Clytemnestre le message de la mort d'Oreste, quoique Strophios ait aussitôt recueilli et envoyé les cendres.

[2] Euripide, dans son *Électre*, renonce de nouveau à ces motifs : chez lui Électre et Oreste sont séparés l'un de l'autre dans leur enfance. V. 284, 541.

Digitized by Google

maison avec l'urne qui renferme les prétendues cendres d'Oreste[1]; mais Électre elle-même avait préparé cette ruse et en était convenue avec Oreste ; aussi l'exécution n'en commence-t-elle qu'après la première partie, qui est la partie principale. Dans Sophocle, où il n'y a pas eu de convention de ce genre entre frère et sœur, Électre est elle-même trompée par cette ruse, et en est aussi douloureusement saisie, aussi profondément ébranlée, que Clytemnestre, après un mouvement passager d'amour maternel, en est réjouie et rassurée[2]. Les sacrifices funéraires d'Oreste sur la tombe, qui, chez Eschyle, amènent la reconnaissance, n'excitent, chez Sophocle, que dans Chrysothémis un espoir qu'Électre réprime aussitôt, et qu'elle ne laisse pas même naître chez elle-même. Son désir de vengeance n'en devient que plus ardent, maintenant qu'elle se croit privée de tout secours masculin : sa douleur atteint au plus haut point lorsqu'elle tient dans ses bras l'urne elle-même qui, dans son idée, renferme sa seule espérance. Comme c'est Oreste lui-même qui la lui présente, la scène de reconnaissance entre frère et sœur a lieu aussitôt, et c'est elle qui forme cette crise que les anciens appelaient la péripétie. La mort de Clytemnestre et d'Égisthe est traitée par Sophocle moins

[1] Dans les *Choéphores* Oreste a, jusqu'au v. 584, le costume ordinaire d'un voyageur; ce n'est qu'au v. 652 qu'il paraît dans un autre costume, celui du δορύξενος de la maison.

Il y a là encore, chez Sophocle, un trait humain et doux qu'Eschyle ne pouvait avoir ; ce premier sentiment de Clytemnestre en apprenant ce message est un mouvement naturel d'amour pour l'enfant qu'elle a enfanté dans la douleur. V. 770.

Digitized by Google

comme une chose de première importance que comme une suite nécessaire de tout ce qui précède. Tandis qu'Eschyle s'efforce visiblement de mettre cette action elle-même dans tout son jour, chez Sophocle la tension cesse évidemment dès qu'Électre est délivrée de ses angoisses et de ses inquiétudes.

Les *Trachiniennes* aussi ont tout à fait le plan et le but d'une peinture de caractères, et les imperfections que l'on a reprochées à cette pièce, non absolument à tort, ont leur source dans un certain conflit entre la nature du mythe et les intentions de Sophocle. Le mythe est celui de la fin tragique d'Héraclès; mais, ici encore, ce n'est pas le héros lui-même, c'est Déjanire que Sophocle a choisie comme personnage principal. Le mal que cause l'excès d'amour, tel est le sujet touchant de ce poëme qui, envisagé comme le poëte voulait qu'on l'envisageât, renferme les plus grandes beautés. Toutes les pensées, tous les sentiments de Déjanire ne tendent qu'à cette seule chose, regagner le cœur de l'homme auquel elle est attachée de toute son âme, et s'assurer son affection. En obéissant imprudemment à ce désir, elle lui prépare la fin la plus douloureuse et le plus terrible des tourments. Il faut donc qu'elle meure. Mais lors même que la personne périt dans la tragédie antique, on peut cependant, par la justification de son nom et de sa mémoire, produire cet apaisement de l'âme qui paraissait aussi nécessaire à Sophocle qu'à Eschyle. Produire cet effet, en donnant en même temps la conclusion de la fable, voilà le but de la dernière partie des *Trachiniennes*, où Héraclès a le

Digitized by Google

principal rôle et arrive, après de violentes malédictions proférées contre son épouse, à se convaincre que l'amour seul a poussé Déjanire à amener la fin qui lui était réservée par la destinée[1]. Sans doute Héraclès ne s'abandonne pas, comme ferait peut-être un héros moderne, à des plaintes compatissantes au sujet de Déjanire ; il n'exprime point le désir ardent de la voir près de lui, pour qu'elle se sépare de lui réconciliée : il suffit au sentiment du Grec que le héros quitte la vie sans élever de reproche contre son épouse infortunée, car tout motif de reproche est écarté.

On ne saurait mieux faire ressortir l'idée exprimée par Sophocle dans l'*Œdipe-Roi* qu'en déterminant ce qu'il ne dit pas. Il n'embrasse point l'histoire des crimes d'Œdipe et leur découverte: ces crimes dont le Destin a chargé Œdipe malgré lui et à son insu ne forment que le fond du tableau, fond sombre et ténébreux sur lequel l'action même du drame est dessinée en couleurs vigoureuses. L'action du drame se borne exclusivement à la découverte de ces crimes : c'est donc dans cette découverte que doivent apparaître les idées morales que développe le drame. Le changement qui s'opère dans Œdipe dans le cours de la tragédie est profond. Au commencement, les Thébains le vantent avec beaucoup d'énergie comme le meilleur et le plus sage des hommes; lui-même trahit un grand sentiment de sa propre valeur, et se montre très-satisfait des mesures

[1] Ἅπαν τὸ χρῆμ', ἥμαρτε, χρηστὰ μωμένη,

dit d'elle Hyllas au vers 1136.

Digitized by Google

qu'il ordonne, d'abord pour rechercher la cause du terrible fléau, puis pour retrouver le meurtrier de Laïos; pas un pressentiment, pas une lueur lointaine de l'idée qu'il pourrait bien être lui-même ce meurtrier, n'effleure son âme. C'est par ce grand sentiment de lui-même et par la sécurité dont il le berce que s'expliquent la violence et la vivacité injuste avec lesquelles il repousse les paroles de Tirésias, qui le désignent lui-même comme le coupable dont la présence charge le pays d'un crime qu'il faut expier, et qui exigent de lui le sacrifice d'un exil volontaire. Voilà le moment où Œdipe devait sentir combien est vaine et caduque la grandeur de l'homme, combien sa vertu est faible; voilà le moment où il devait rentrer en lui-même et se demander s'il n'y avait dans sa vie un point noir auquel pouvait se rattacher la faute terrible. Mais sa confiance en lui-même ne lui montre que mensonge et trahison là où la vérité l'aborde, elle fait qu'il conserve sa sécurité imaginaire jusqu'à ce que, dans sa conversation avec Iocaste, quand elle mentionne, en passant, le carrefour où Laïos avait été tué, un soupçon soudain traverse pour la première fois son âme[1]. C'est ce soupçon qui produit la crise dans l'esprit d'Œdipe. Il est très-remarquable que c'est précisément en cherchant à rassurer plus complétement son époux et à chasser de son esprit toute crainte des prédictions de Tirésias, que Iocaste amène la

[1] Οἷόν μ' ἀκούσαντ' ἀρτίως ἔχει, γύναι,
Ψυχῆς πλάνημα κἀνακίνησις φρενῶν. (v. 726-727)

Digitized by Google

découverte successive de tous les crimes : ce dont elle se sert pour prouver la vanité de l'art prophétique est réellement ce qui va le confirmer. Voilà un de ces traits, si nombreux dans cette tragédie, de l'ironie sublime de la poésie sophocléenne. Cette ironie qui exprime, par des contrastes pénibles entre la réalité et les pensées des hommes, la douleur qu'inspire le spectacle de l'existence humaine, on la trouve fréquemment dans les tragédies de Sophocle ; mais l'*Œdipe-Roi* est, pour ainsi dire, son vrai terrain, puisque c'est l'aveuglement de l'homme sur son propre sort qui forme le thème de toute la pièce et qui se retrouve jusque dans les expressions et les tours de phrases[1]. Ce même genre de péripétie se répète une autre fois, lorsque Œdipe s'est laissé rassurer par son épouse, et que, grâce au message qui lui annonce la mort de ses parents à Corinthe, il se croit complétement délivré de tout danger. Ce sont encore précisément les récits de ce même messager, l'histoire de sa découverte sur le Cithéron, qui l'arrachent soudain de cette sécurité. A partir de ce moment, et tandis que Iocaste embrasse d'un coup d'œil toute la chaîne de cette destinée épouvantable, il n'a plus de repos qu'il ne soit parfaitement convaincu lui-même de son parricide et de son union incestueuse avec sa mère, et alors le châtiment qu'il s'inflige lui-même est d'autant plus terrible, que naguère sa confiance dans sa vertu et dans son in-

[1] V. l'excellente dissertation de C. Thirlwall, *On the irony of Sophocles* dans le *Philol. Museum*, t. II, n. 6, p. 483.

Digitized by Google

nocence devant Dieu et les hommes a été plus entière. « Oh! races mortelles, que votre vie ressemble au néant! » c'est ainsi que commence le dernier stasimon du chœur qui remplit parfaitement dans cette tragédie, comme dans toutes celles de Sophocle, la tâche qu'Aristote lui prescrit. Cette mission du chœur est, on le sait, d'exprimer une sympathie douce et bienveillante qui, sans être dirigée par une intelligence assez puissante pour délier le nœud de l'action, prend cependant sa source dans des âmes qui savent ramener toutes les émotions violentes, tous les ébranlements passionnés, à une certaine mesure de contemplation calme et réfléchie. Aussi le chœur de Sophocle paraît-il souvent hésitant, incertain, même aveuglé, quand, dans ses chants, il s'engage dans l'action même, tandis que, lorsqu'il se recueille pour s'élever à une contemplation générale des lois de l'existence humaine, il fait entendre les hymnes les plus sublimes. Tel est le superbe stasimon qui, après les discours impies de Iocaste, recommande le respect des dieux et l'observation de ces lois, nées dans l'éther céleste, que n'a pas enfantées la nature mortelle de l'homme, et que l'oubli ne plongera jamais dans le sommeil de la mort[1].

Dans *Ajax*, le poëte fait plus qu'ailleurs preuve de sa faculté merveilleuse d'établir, dans un caractère très-individuel et qui ne ressemble qu'à lui-même, un type humain d'une valeur générale et éternelle. L'Ajax de So-

[1] *Œdipe Roi*, v. 863 :

Εἴ μοι ξυνείη φέροντι.

phocle est, comme celui d'Homère, en tous points brave et noble, toujours prêt à déployer, pour le bien de son peuple, sa force inépuisable. C'est l'homme qui repose sur lui seul, sûr, dans toutes les situations, de sa propre fermeté ; mais, dans la pleine conscience de cette vigueur virile et solide, il a oublié qu'il y a une puissance supérieure dont l'homme dépend jusque dans les choses qu'il considère comme ce qui lui est le plus propre et le plus assuré, jusque dans le caractère qui se trahit en ses actions. Voilà la faute cachée d'Ajax qui se dévoile sans doute, dès le début de la pièce, par toute sa manière d'être, mais qui n'éclate dans toute son étendue qu'à la suite des prédictions que Calchas communique à Teucros en rappelant, comme preuves de sa nature indomptable, les paroles orgueilleuses d'Ajax : « Avec les dieux, le faible aussi peut vaincre ; moi j'ai confiance de faire ce qui m'incombe, même sans les dieux[1]. » Or Ajax, par la sentence des Grecs qui décernent, non à lui, mais à Ulysse, les armes d'Achille, a subi une humiliation que des caractères de sa trempe sont le moins faits pour supporter. C'est le moment que la divinité a choisi pour punir son arrogance. Dans la nuit qui suit le jugement, lorsque Ajax se lève, dans une colère farouche, pour se venger de son humiliation sur les Atrides et sur Ulysse, Athéné trouble ses sens, si bien qu'il prend des

[1] V. le discours de Calchas, v. 758 et suiv.

Τὰ γὰρ περίσσα κἀνόνητα σώματα
Πίπτειν βαρείαις πρὸς θεῶν δυσπραξίαις,
Ἔφασχ' ὁ μάντις.

Digitized by Google

taureaux et des béliers pour ses ennemis, et qu'il exerce sur eux sa fureur aveugle. Sophocle nous le montre, dès le prologue de son drame, dans cette situation et dans cette action indigne, comme « Ajax le porteur de fléau (Ajax mastigophoros). » Lorsqu'il revient à lui, la honte la plus profonde s'empare de son âme avec d'autant plus de violence, que tout son orgueil est plus ébranlé désormais jusque dans ses racines les plus cachées. La magnifique scène d'eccyclème[1] n'est là que pour montrer le héros honteux et accablé dans toute la réalité de sa situation. Quelque profonde que soit sa honte, et bien qu'il en reconnaisse pour auteurs les dieux eux-mêmes, il n'est cependant rien moins que repentant et contrit. Toute sa nature est trop d'une pièce pour qu'il puisse continuer son existence dans une humble résignation. Il se prouve à lui-même qu'il ne peut plus vivre avec honneur ; le poëte, cependant, donne à entendre qu'Ajax pourrait vivre, s'il consentait avec modestie à reconnaître les limites de son pouvoir ; car il prête à Calchas un oracle d'après lequel Athéné ne poursuit que pendant un seul jour le héros, et qu'il sera sauvé s'il survit à ce jour. Mais cette possibilité ne se réalise point : Ajax reste ce qu'il est : la mort qu'il se donne et qu'il lui faut même une certaine ruse pour se donner, voilà la seule expiation qu'il offre aux dieux[2].

[1] V. 346-595. Cf. chap. xxii.
[2] Cf. les paroles équivoques de la tirade, v. 654 et s.

Ἀλλ' εἶμι πρός τε λουτρά, etc.

Digitized by Google

Toutefois, ce n'est là pour Sophocle qu'un côté de l'action qui a besoin d'être plus complétement développée. Quelle que soit la sévérité avec laquelle le poëte punit dans Ajax ce qui est punissable, il apprécie avec la même équité ce qu'il y a de grand dans ce caractère, et les idées de l'antiquité d'après lesquelles les funérailles étaient une partie essentielle de la destinée humaine, lui permettent de continuer l'action au delà de la mort[1]. Teucros, le frère d'Ajax, combat, en qualité de champion d'honneur, contre les Atrides qui essayent de lui enlever l'honneur des funérailles; et, par un effet inattendu, c'est Ulysse, celui même qu'Ajax a haï le plus amèrement, qui se place du côté de Teucros, en reconnaissant franchement et sans détour la vertu du héros mort. C'est ainsi qu'Ajax, le noble guerrier, que les Athéniens honoraient comme un de leurs héros nationaux[2], apparaît comme un exemple d'autant plus grand de la Némésis divine, que son héroïsme est sans tache à tout autre égard.

[1] C'est en cela seulement que consiste la péripétie de la pièce, qui est toujours une crise imprimant aux événements une direction contraire à la direction première (ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, dit Aristote, *Poétique*, 11). La mort d'Ajax, au contraire, est dans le sens de la première direction de l'action. (Sur la définition plus détaillée de l'idée de la péripétie tragique, v. E. Müller (*Gesch. der Theorie der Kunst*, II, 144), qui n'est pas toujours d'accord avec son frère. Cf. aussi Düntzer, *Rettung der Aristotelischen Poetik*, Braunschweig, 1840, p. 149. E. M.)

[2] Il faut remarquer qu'il est toujours question de la famille d'Eurysace, jamais de celle de Philée, dont Cimon et Miltiade prétendaient cependant descendre. Sophocle évite évidemment l'apparence d'un hommage intentionnel rendu à d[illegible] ndes familles.

Digitized by Google

Dans *Philoctète*, qui ne fut représenté qu'en 509 (ol. 92e, 3), dans la quatre-vingt-cinquième année de Sophocle, le poëte eut à rivaliser et avec Eschyle et avec Euripide, qui avait déjà cherché à donner de la nouveauté à la fable par de grands changements et des inventions inouïes[1]. Sophocle n'a pas besoin de ces moyens pour donner à sa pièce un intérêt tout à fait original; il concentre tous ses efforts sur une peinture délicate et une suite rigoureusement conséquente des caractères. Ce qui résulte du développement naturel et pour ainsi dire nécessaire de leurs qualités, voilà ce qui constitue son drame. Or, dans cette pièce, le développement psychologique, en restant fidèle à son point de départ et à ces prémisses, conduit à un résultat différent de celui qu'offrait le mythe. Pour détruire ce conflit entre son art et le mythe, Sophocle a été obligé ici, pour la première fois, d'avoir recours à un moyen qu'Euripide

[1] Euripide avait inventé que les Troyens, eux aussi, avaient envoyé une ambassade auprès de Philoctète pour lui offrir la souveraineté en retour de son secours; le poëte avait pour but d'obtenir ainsi, d'après l'observation de Dion. Chrysost. (*Or.*, 52, p. 549), l'occasion de faire de grands plaidoyers pour et contre, comme il les aimait. Ulysse, sous le déguisement d'un Grec maltraité par ses compatriotes devant Troie, cherchait à déterminer Philoctète à aider ses compatriotes plutôt que les ennemis. Cependant le véritable dénoûment de cette pièce est encore peu élucidé. (Cf. Welcker, *die griech. Trag.* Bonn, 1839, II, 512 à 522, qui est absolument du même avis que Müller, tandis que Gruppe, *Ariadne*, Berlin, 1834, p. 444, va jusqu'à supposer qu'Ulysse et Diomède se donnent pour des ambassadeurs troyens. Le passage de Dion ne justifie nullement cette hypothèse, au moins étrange. K. H.)

Digitized by Google

emploie très-souvent, mais que Sophocle dédaigne partout ailleurs, celui d'un *deus ex machina*, c'est-à-dire l'apparition d'une divinité qui, en intervenant dans le jeu des passions et des projets des personnages en action, tranche le nœud qui ne se laisse plus dénouer.

En supposant qu'Ulysse, pour ramener à Troie ou Philoctète ou ses armes, s'est associé le jeune Néoptolème, le poëte a l'occasion de produire, dès le début, un contraste intéressant entre les deux héros alliés. Ulysse compte avec certitude sur l'ambition de Néoptolème qui, d'après la décision du Destin, doit prendre la ville, mais qui ne peut la prendre qu'avec les armes de Philoctète. Néoptolème se laisse en effet décider à tromper Philoctète en se donnant pour un ennemi des Grecs qui assiégent Troie; il est même sur le point de le ramener, d'après ce qu'il dit, dans sa patrie, mais en réalité au camp des Grecs. Cependant l'honnête naïveté de Philoctète et la vue de ses souffrances intolérables ont profondément touché le fils d'Achille[1]; mais il faut un certain temps pour que la nature vigoureuse du jeune héros se laisse détourner de la voie qu'il a prise. Il ne la quitte qu'au moment où Philoctète vient de lui confier son arc : il lui avoue franchement alors la vérité,

[1] V. 965.

Ἐμοὶ μὲν οἶκτος δεινὸς ἐμπέπτωκέ τις
Τοῦδ' ἀνδρὸς οὐ νῦν πρῶτον, ἀλλὰ καὶ πάλαι.

Le silence de Néoptolème dans la scène du v. 974 ὦ κάκιστ' ἀνδρῶν, τί δρᾷς jusqu'à v. 1074 ἀκούσομαι μὲν, est plus caractéristique que ne le serait un discours.

Digitized by Google

en lui déclarant qu'il va le conduire, non dans sa patrie, mais à Troie. Cependant il suit encore, bien qu'à contre-cœur, les plans d'Ulysse, ce qui remplit Philoctète d'un désespoir presque plus douloureux que toutes ses souffrances physiques. Mais soudain, dans sa discussion violente avec Ulysse, Néoptolème redevient tout à fait lui-même le simple, le droit, le noble adolescent qui ne veut à aucun prix tromper la confiance de Philoctète; et comme celui-ci ne peut vaincre sa colère contre les Achéens, il renonce à tous ses désirs et à toutes ses aspirations ambitieuses pour ramener dans sa patrie le héros malade. C'est à ce moment qu'apparaît inopinément Héraclès, le *deus ex machina*, et change complétement les dispositions de Philoctète et de Néoptolème, en leur annonçant les lois du Destin. Ce drame, on le voit, est on ne peut plus simple dans sa composition, fondée sur les rapports de trois caractères; aussi ne se divise-t-il qu'en deux actes, séparés par un stasimon immédiatement avant la scène qui amène le changement dans l'esprit de Néoptolème; et pourtant par le développement suivi et profondément combiné des caractères, c'est peut-être la plus savante et la plus achevée des œuvres de Sophocle. L'apparition d'Héraclès ne produit qu'une péripétie extérieure ou le genre de crise qui se rapporte aux événements matériels; la vraie péripétie, dans le drame de Sophocle, est dans le retour de Néoptolème à sa vraie nature : et cette péripétie est motivée, tout à fait dans l'esprit du poëte, par les caractères et la marche même de l'action.

Digitized by Google

Dans toutes les pièces que nous venons d'étudier, dominent des idées morales qui ne manquent cependant pas d'une base religieuse; car c'est toujours l'idée de la divinité, qui donne en toutes choses leur juste mesure aux actions humaines. Toutefois, dans une des pièces de Sophocle, les idées religieuses du poëte occupent si bien le premier plan, que tout le drame en prend le caractère d'une transfiguration de la religion grecque.

Tous les récits des anciens rapportent la tragédie de l'*Œdipe à Colone* à la haute vieillesse du poëte. Sophocle atteignit l'âge de quatre-vingt-neuf ans, puisqu'il mourut en 406 (ol. 93e, 2); ce n'est cependant pas lui qui porta sur la scène l'*Œdipe à Colone*. Son petit-fils seulement, Sophocle le Jeune, le fit représenter pour la première fois en 401 (ol. 94e, 3). Ce Sophocle le Jeune était fils d'Ariston, qu'une femme de Sicyone, Théoris, avait donné à Sophocle. Le poëte avait, d'une citoyenne attique, un autre fils, Iophon, qui, d'après le droit attique, pouvait seul passer pour le fils légitime et l'héritier légal. Iophon et Sophocle suivirent tous les deux l'exemple de leur père et grand-père. Le premier produisit déjà des tragédies du vivant de son père, l'autre peu après sa mort. Toute la famille, comme celle d'Eschyle, paraît s'être consacrée à la muse tragique. Cependant le cœur du vieillard inclinait plus vers les enfants de sa Théoris chérie : on disait même que, de son vivant, il cherchait à assurer une partie importante de sa fortune à son petit-fils, et Iophon, dans la crainte de voir trop diminué l'héritage

Digitized by Google

qui lui était dû, se laissa entraîner à faire, au sein de la phratrie — la phratrie formait une sorte de conseil de famille, — la proposition irrespectueuse d'enlever au vieillard la gestion de sa fortune, dont il ne pouvait plus s'acquitter. Sophocle ne répondit rien à cette plainte; il se contenta de lire à ses parents de la phratrie la parodos du chœur de l'*Œdipe à Colone*[1], qu'il venait évidemment de composer dans ce moment même, puisqu'il prétendait s'en servir comme d'un argument en sa faveur; et cela fait, ce semble, grand honneur aux juges que de n'avoir pas donné suite aux demandes d'Iophon, après ces preuves de sanité d'esprit, quand même le fils aurait été juridiquement dans son droit. Iophon doit avoir lui-même reconnu son tort, et Sophocle a dû lui pardonner, puisque, dans l'antiquité, on rapportait à cette circonstance le passage de l'*Œdipe à Colone*[2], où Antigone dit, pour excuser Polynice : « Bien d'autres aussi ont des enfants méchants et une âme encline à la colère; mais exhortés par les paroles conciliantes des amis, ils se laissent vaincre. »

C'est donc à un âge aussi avancé que Sophocle composa cette tragédie, que les anciens appelaient avec raison « un poëme plein de suavité[3], » tant elle respire

[1] Εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας, κ. τ. λ.

V. 668 et suiv. Cf. chap. XXII.

[2] Ἀλλ' ἔαυτόν· εἰσὶ χἀτέροις γοναὶ κακαί.

V. 1192 et suiv.

[3] *Mollissimum ejus carmen de Œdipode*. Cicéron, *de Finibus*, V, 1, 3.

Digitized by Google

des sentiments aimables et doux, tant elle est comme pénétrée d'une disposition d'âme où la mélancolie sur la misère de l'existence humaine se mêle à un espoir qui console et qui fortifie. Celui qui est sensible à ces impressions sent dans ce drame une émotion chaleureuse qui lui dit qu'il s'agit ici du salut du poëte lui-même. Plus que partout ailleurs on y entend la voix même du cœur[1]. Le vieillard s'y est plongé dans les souvenirs de sa jeunesse où les monuments et les légendes de sa patrie, le village de Colone, près d'Athènes, avaient fait une profonde impression sur son âme. Dans toute la pièce, mais surtout dans l'admirable parodos du chœur qui vante les beautés du paysage et l'antique gloire de Colone, on entend résonner l'écho gracieux des sentiments de patriotisme et d'amour du sol natal qui animaient le poëte. Il y avait là, à Colone, beaucoup d'endroits que la foi populaire avait consacrés aux puissances des Enfers; un bois des Érinnyes, que l'on appelait les déesses vénérables (σεμναί); un *seuil d'airain* qui passait pour une des entrées aux Enfers; et, entre autres, la place où, selon la tradition, demeurait l'ombre d'Œdipe, génie propice qui portait le bonheur et la paix à la contrée, la ruine et la mort aux ennemis du pays, surtout aux Thébains. La pensée si touchante que cet Œdipe, tant poursuivi pendant sa vie par les Érinnyes,

[1] C'est ce qu'on sent bien, pour ne pas faire allusion aux idées plus élevées, dans les plaintes du chœur sur la misère de la vieillesse, v. 1211. Une fin douce et réconciliée, semblable à une transfiguration, forme ensuite le contraste avec ces malheurs.

Digitized by Google

a trouvé, après sa mort, le repos dans leur sanctuaire même, se produisit encore ailleurs par des mythes qui se rattachaient à d'autres localités. Qu'une telle victime des divinités vengeresses, une fois réconciliée avec elles et apaisée, ait le pouvoir de distribuer la prospérité, c'est une croyance qui se rattache aux idées fondamentales de la religion des dieux chthoniens chez les Grecs, religion qui attribue précisément aux puissances de la Terre et de la Nuit une secrète et mystérieuse abondance de forces vitales.

C'est en s'appuyant sur ces légendes, sans doute peu répandues jusque-là par la poésie[1], que Sophocle suppose qu'Œdipe, au début même de sa carrière douloureuse et avant la rencontre avec Laïos, a reçu d'Apollon de Delphes l'oracle qu'il trouverait le terme de sa vie pleine d'épreuves là où les Érinnyes le recevraient avec hospitalité. L'oracle va s'accomplir, le vieillard le

[1] Sophocle dit lui-même, v. 62, des sanctuaires et des monuments de Colone :

Τοιαῦτα σοι ταῦτ' ἐστὶν, ὦ ξέν' οὐ λόγοις
Τιμώμεν', ἀλλὰ τῇ ξυνουσίᾳ πλέον;

ce qui veut dire qu'ils ont été célébrés par les traditions locales, non par les poëtes et les orateurs. Combien les idées d'Eschyle en étaient éloignées, on peut le voir par plusieurs passages des *Sept contre Thèbes*, d'après lesquels Œdipe était déjà mort avant la guerre et à Thèbes, où il devait être enterré selon la tradition antique. V. v. 976-1004. Il est vrai qu'Euripide a la même tradition que Sophocle dans ses *Phéniciennes*, v. 1707; mais cette tragédie date de l'époque même (vers la 95e Ol.) où l'*Œdipe à Colone*, quoiqu'il ne fût pas encore représenté, pouvait déjà être parfaitement connu parmi tous les hommes lettrés d'Athènes.

Digitized by Google

reconnaît, au commencement de la pièce, en apprenant d'une manière inattendue qu'il se trouve dans le sanctuaire même de ces déesses; mais il faut un certain temps pour que les Coloniates qui sont accourus, effrayés d'abord par la témérité de l'étranger, qui franchit si hardiment la lisière du bois consacré aux divinités vénérables et terribles, puis par l'énormité de sa destinée maudite, lui accordent asile : ce n'est que la noblesse et la bonté de Thésée, souverain du pays, qui lui assurent refuge et protection dans l'Attique. Sur ces entrefaites, un second oracle s'est divulgué, celui qu'ont reçu les partis qui se disputent le gouvernement de Thèbes. Cet oracle fait dépendre la victoire et la prospérité de la possession d'Œdipe lui-même ou de sa tombe. De la sorte se déroule une suite de scènes où Créon et Polynice, qui ont tous deux profondément outragé Œdipe, s'efforcent de le gagner à leurs vues, mais en sont repoussés avec fermeté et fierté; car la protection d'Athènes le garantit contre toute violence. Le véritable but de ces scènes qui occupent tout le milieu de la pièce est évidemment de montrer le vieil Œdipe aveugle, maudit, outragé, banni et pauvre, entouré d'une dignité et d'une majesté, présents de la divinité, qui le placent bien au-dessus des hommes violents qui, autrefois, dans leur outrecuidance, l'ont si indignement frappé. Jusque dans la colère avec laquelle il renvoie son méchant fils, ce Polynice si accablé maintenant, en le chargeant de sa malédiction paternelle, il y a une certaine majesté, bien qu'à notre sentiment la

Digitized by Google

Charis grecque paraisse ici par trop dure et âpre. Dès que cette glorification terrestre est accomplie, on entend retentir les tonnerres de Zeus, qui appellent Œdipe aux enfers. Par les prophéties d'Œdipe lui-même, et par le messager qui revient, on apprend comment le vieux héros, solennellement paré pour la mort, appelé par des tonnerres et des voix parties du sein de la terre, a mystérieusement disparu de la surface du sol. Thésée met un terme aux plaintes des filles d'Œdipe : « Il n'est pas permis, dit-il, de se plaindre de ce qui révèle la faveur des puissances souterraines : c'est là un outrage fait aux dieux[1]. »

Le lecteur attentif saisira ce qu'il y a de pensées d'une valeur universelle dans ce mythe, de pensées qui ne s'appliquent pas seulement à Œdipe, mais aux destinées humaines en général ; il sentira l'attrait irrésistible des regrets mélancoliques qui respirent dans toute cette pièce, de cette aspiration silencieuse à la mort, délivrance de tous les maux terrestres, transfiguration de l'existence humaine. Certainement les allusions politiques à la situation momentanée d'Athènes et à d'autres États, quoiqu'elles ressortent plus dans cette

[1] V. 1751 :

Παύετε θρήνων, παῖδες· ἐν οἷς γὰρ
Χάρις ἡ χθονία ξὺν γ' ἀπόκειται,
Πενθεῖν οὐ χρή· νέμεσις γάρ.

(Cette leçon n'est cependant pas acceptée par tous les éditeurs de Sophocle. F. H.)

Digitized by Google

pièce que dans d'autres, sont tout à fait subordonnées à ces pensées fondamentales[1].

Les tragédies de Sophocle sont donc des peintures psychologiques, des développements poétiques de la nature de l'esprit humain et des lois qu'il doit reconnaître pour rester fidèle à sa nature. Parmi tous les poëtes de l'antiquité, Sophocle est celui qui est descendu le plus avant dans le cœur de l'homme. Les faits matériels sont ce qui importe le moins chez lui : ils ne sont presque que des moyens pour développer poétiquement des situations morales. Pour la peinture de ce monde moral, Sophocle s'est créé une langue particulière. Si la langue poétique se distingue en général de la prose par la vivacité plastique et saillante[2] qu'elle donne à toutes

[1] Les allusions à la guerre du Péloponnèse et aux dévastations qui avaient désolé l'Attique, mais qui avaient ménagé jusque-là la contrée de Colone et de l'Académie entourée des oliviers sacrés, se trouvent, il est vrai, partout dans la pièce. Ce qui offre une certaine difficulté, ce sont les paroles élogieuses que Thésée (v. 919) prononce sur le caractère de Thèbes en général, puisque cette ville était certainement au nombre des ennemis d'Athènes à cette époque, et on est tenté de supposer que ce ne fut que le jeune Sophocle qui ajouta ce passage après que Thrasybule fut venu de Thèbes pour affranchir Athènes. Le drame est cependant trop écrit dans un seul esprit pour justifier un soupçon de ce genre : il faudra donc supposer que Sophocle savait que le peuple de Thèbes était bien disposé pour Athènes, tandis que les aristocrates qui avaient la haute main dans l'État, y étaient hostiles aux Athéniens. Après la conclusion de la guerre, la disposition du parti démocratique de Thèbes, sympathique à Athènes, antipathique à Sparte, se prononça de plus en plus nettement.

[2] *Anschaulichkeit* en allemand; c'est la Ἐνάργεια des Grecs, l'*evidenza* des Italiens. K. H.


Digitized by Google

les idées, et par la vigueur et la chaleur qu'elle prête aux sensations : l'expression de Sophocle ne pouvait être poétique au même degré que celle d'Eschyle, parce qu'il ne vise pas à cette énergique vivacité des apparitions tangibles; son art consiste plutôt dans la variété et la délicate dégradation des sentiments que dans leur énergie et puissance. La langue de Sophocle se rapproche donc bien plus de la prose, au moins dans le dialogue; elle s'en distingue en effet moins par le choix des mots que par la manière de les employer, de les lier, par une certaine hardiesse et finesse dans l'emploi de l'expression ordinaire. Sophocle aime à faire ressortir dans les mots une signification qu'on n'est pas habitué à y chercher; il les prend plutôt dans leur sens primitif que dans leur acception traditionnelle. Ses expressions ont une portée et une valeur toute particulière[1] qui dégénère même parfois en une sorte de jeu avec les mots et leurs significations. Il ne faut pas oublier qu'à ce moment l'esprit de la nation grecque traversait cette phase de son histoire où il commençait à se livrer à des contemplations sur sa propre nature, sur son activité intérieure et sur les moyens de la manifester, en d'autres termes, la parole et le discours. Dans ces contemplations la réflexion tendait de plus en plus à dominer sur l'intuition; il est donc naturel que, dans

[1] Surtout une valeur dont les personnages parlants eux-mêmes n'ont pas conscience, de sorte que, sans le savoir, ils désignent le vrai état de choses. C'est là une partie essentielle de l'ironie tragique de Sophocle, dont il a été question plus haut.

Digitized by Google

cette période, l'écrivain soit, pour ainsi dire, aux écoutes de ses propres paroles, occupé à s'observer et à guetter l'expression de sa pensée. D'ailleurs les Athéniens de ce temps, c'est-à-dire de l'époque la plus brillante de leur esprit, avaient une prédilection marquée pour une certaine difficulté de l'expression[1]; l'orateur qui leur disait simplement sa pensée leur plaisait moins que celui qui leur donnait quelque chose à deviner, et leur procurait ainsi le plaisir de se paraître intelligents à eux-mêmes. C'est ainsi que Sophocle joue parfois un peu à cache-cache avec le sens; il se laisse chercher, afin que l'esprit des spectateurs ainsi tendu saisisse son opinion, dès qu'il l'a découverte, avec plus de netteté et de force. Dans les combinaisons de syntaxe, Sophocle est également ingénieux, raffiné même jusqu'à un certain point, en ce qu'il s'efforce de déterminer avec une grande précision toutes les relations de dépendance et de subordination des pensées. Un style de ce genre ne peut pas viser en même temps à une clarté facile et à un courant de périodes, qualités qui d'ailleurs n'appartiennent pas encore au caractère de la rhétorique de cette époque. Il procède en observant avec finesse et avec soin toutes les circonstances incidentes, et court comme une tempête, avec une rapidité insouciante. Il y a cependant, précisé-

[1] Dans Thucydide (III, 38), Cléon dit que les Athéniens sont faciles à tromper par la nouveauté des discours, qu'ils dédaignent ce qui est ordinaire, qu'ils admirent ce qui est étrange et que, quand ils ne parlent pas eux-mêmes, ils sont pour ainsi dire rivaux de l'orateur, puisqu'ils le suivent rapidement, qu'ils le devancent même par la pensée.

Digitized by Google

ment en ce point, une différence entre ses premières et ses dernières tragédies. Plusieurs des discours de l'*Ajax*, du *Philoctète*, de l'*Œdipe à Colone*, ont tout à fait le courant oratoire que l'on trouve chez Euripide[1]. Dans les parties lyriques, l'empreinte nette et claire et l'élucidation complète des pensées s'unissent à une grâce et à une suavité merveilleuses. Quelques-uns des chants du chœur sont déjà, pris en eux-mêmes, des chefs-d'œuvre de lyrisme qui rivalisent avec ceux de Sappho par la beauté des descriptions et la grâce des sentiments. Aussi Sophocle a-t-il cultivé avec un goût prononcé les mesures glyconiennes, qui sont si propres à l'expression de sentiments doux et bienfaisants.

CHAPITRE XXV

EURIPIDE

La tragédie de Sophocle est une fleur de l'esprit attique qu'il ne pouvait produire qu'à cette limite de deux âges profondément différents par les sentiments et par les idées[2]. Sophocle possédait complétement cette libre

[1] Tels sont les discours de Ménélas, d'Agamemnon et de Teucros dans la seconde partie de l'*Ajax* et l'apologie d'Œdipe dans l'*Œdipe à Colone*, v. 960.

[2] Cf. chap. xx.



culture athénienne qui reposait sur une observation indépendante et sans préjugé des choses humaines; la pensée, chez lui, a toute liberté et tout pouvoir de juger les choses et de les placer dans le jour qui lui convient. Avec tout cela, Sophocle reconnaît partout quelque chose d'immuable, auquel il ne faut point toucher, qui a ses racines dans les profondeurs de la conscience, et qu'une voix intérieure avertit de ne pas entraîner dans le tourbillon du raisonnement. D'entre tous les Grecs il est celui qui est le plus pieux et le plus éclairé à la fois. Dans sa manière de traiter les sujets positifs de la religion populaire, il a rencontré le juste milieu entre l'attachement superstitieux à l'appareil extérieur et la polémique de l'esprit-fort contre la tradition. Il sait toujours appeler la contemplation sur le côté de la religion qui pouvait remplir de vraie piété même un esprit réfléchi et cultivé de ce temps[1].

Tout autre est la situation d'Euripide par rapport à son époque. Bien qu'il ne fût que de quatorze ans plus jeune que Sophocle, et qu'il soit mort six mois avant lui, il semble cependant appartenir à une génération com-

[1] Une chose très-curieuse, c'est la grande estime qu'il montre partout pour les prophéties; c'est qu'elles ne sont jamais pour lui une divination absolument incompréhensible d'événements fortuits; il y voit la connaissance profonde, donnée à certains mortels, des desseins grands et justes du destin, inspirés par la divinité. Dans *Ajax*, *Philoctète*, les *Trachiniennes*, l'*Antigone*, les deux *Œdipe*, il y a, à côté de l'appareil mystérieux, de profondes idées exprimées dans les prophéties. Cette estime des devins et de leur science est, par contre, complétement étrangère à Euripide.

Digitized by Google

plétement différente, dans laquelle les tendances, encore associées chez Sophocle et dominées par le plus noble sentiment du beau, paraissaient être entrées dans un conflit irréconciliable. Euripide était de sa nature un esprit grave, avec un penchant prononcé à réfléchir sur la nature des choses humaines et divines. Comparé à Sophocle, dont l'esprit plein de sérénité saisit sans efforts toute la portée de la vie, il faisait l'effet d'un original chagrin[1]. Il s'était appliqué à la philosophie de son temps, et il avait approfondi les idées d'Anaxagore, au sujet des choses qui concernent la nature et l'univers en général. Quant à l'ordre moral, il s'était évidemment laissé séduire par certains raisonnements des sophistes : cependant, à tout prendre, l'ennemie victorieuse de la sophistique, la philosophie de Socrate dominait aussi dans la manière de voir d'Euripide. Nous ne savons ce qui put décider un esprit de cette nature à se vouer à la poésie tragique. Il s'y produisit pour la première fois à l'âge de vingt-six ans, dans l'année même de la mort d'Eschyle, en 455 (ol. 81e, 1)[2]. Quoi qu'il en soit, la poésie tragique était devenue pour lui la vocation de sa vie, et il n'eut pas d'autre forme dans laquelle il eût pu verser les résultats de sa médita-

[1] Il est traité de στρυφνός et μισογέλως par Alexandre l'Étolien, dans les vers cités par Aulu-Gelle, *Noct. att.*, XV, xx, 8.

[2] D'après la *Vita Euripidis* qu'Emsley a publiée d'après un manuscrit de l'Ambrosienne, et que l'on connaît aussi par des manuscrits de Paris et de Vienne, qui contiennent beaucoup de leçons diverses et complètent en quelques points le codex de Milan. D'après Éra-

Digitized by Google

tion. Or, son point de vue vis-à-vis des sujets que la muse tragique avait consacrés et auxquels il était difficile d'en substituer d'autres, son point de vue vis-à-vis des traditions légendaires était tout autre que celui d'Eschyle, qui y voyait les desseins sublimes de la divinité, et que celui de Sophocle, qui y découvrait les solutions les plus profondes des problèmes de l'existence humaine. La situation d'Euripide était singulière et un peu fausse : les objets de sa poésie avaient en même temps quelque chose d'attrayant et d'antipathique pour lui. Il ne savait comment mettre en harmonie les faits de la légende et ses convictions philosophiques sur la nature de la divinité et sur ses rapports avec l'homme; et il ne pouvait pas davantage taire ce conflit. De là cette nécessité étrange où il se trouve de faire de la polémique contre ses propres sujets : ce qu'il fait de deux manières. Tantôt il rejette comme faux des récits légendaires qui sont en contradiction avec ses idées plus pures sur les divinités; tantôt, tout en admettant la vérité de ces narrations, il représente comme vulgaires et mesquins les caractères et les actions qui y sont considérés comme grands et nobles. Deux de ces thèmes favoris sont l'un celui d'Hélène, l'autre celui

tosthène, qui atteste l'âge de vingt-six ans à la première apparition du poëte, et celui de soixante-quinze au moment de sa mort. Il a dû naître ol. 74ᵉ, 3 (A. C. 482-481), quoique la chronique du marbre de Paros place sa naissance en 73, 4. Ce qui est sans contredit une fable, c'est le fait de sa naissance le jour de la bataille de Salamine.

Digitized by Google

d'Oreste. La première que, malgré toutes ses faiblesses, Homère sait entourer d'autant de dignité que de grâce, est toujours une vile prostituée pour Euripide, tout comme Ménélas est à ses yeux un grand sot qui, pour une si triste femme, expose tant de braves gens au danger. L'action d'Oreste, qu'Eschyle avait cherché à montrer comme terrible, mais inévitable, Euripide la blâme expressément, et la repousse avec énergie comme un crime auquel le fils d'Agamemnon aurait été poussé par l'oracle de Delphes.

Il faut supposer qu'Euripide, en sa qualité de philosophe et d'ami des lumières, trouvait plaisir à démontrer aux Athéniens la sottise de bien des traditions qui trouvaient une créance générale et que l'on entourait d'un respect religieux. Il serait étonnant autrement qu'il s'en fût constamment tenu aux sujets mythiques, et qu'il n'eût pas essayé de leur substituer des sujets de sa propre invention, ainsi que le fit son contemporain Agathon dans la *Fleur*[1]. Ce qui est certain, c'est que les traditions mythologiques n'étaient pour Euripide que le fond sur lequel il exécutait, avec beaucoup de liberté et même d'arbitraire, ses peintures de mœurs. Il se sert de mythes pour produire des situations où il peut montrer les hommes de son temps dans l'agitation morale et dans une émotion passionnée. C'est donc avec raison que Sophocle, s'il faut en croire Aristote, distingua les caractères de ses pièces de ceux d'Euripide, en

[1] Ἄνθος. V. Aristote, *Poét.*, ch. IX. K. H.

Digitized by Google

disant qu'il représentait les hommes tels qu'ils devraient être, tandis qu'Euripide les représentait tels qu'ils étaient[1]. En effet, tandis que les personnages de Sophocle ont tous quelque chose de grand dans tout leur être, et que, chez lui, même les caractères moins nobles reçoivent une certaine justification et s'ennoblissent par les pensées sur lesquelles ils s'appuyent[2]; Euripide enlève aux siens cette grandeur idéale qu'ils pouvaient réclamer en leur qualité de héros et d'héroïnes. Il les peint absolument comme des personnages contemporains avec toutes leurs faiblesses et leurs passions mesquines[3], qualités qui forment souvent un contraste bizarre avec la majesté de la parole et toute la pompe extérieure qu'entraîne le cothurne tragique. Les personnages d'Euripide ont tous ce goût et cette facilité de la parole[4] qui distinguaient les Athéniens de ce temps, et cette violence passionnée, réfrénée jusque-là par la coutume,

[1] Aristote, *Poétique*, 25.

[2] Comme les Atrides dans l'*Ajax*, Créon dans l'*Antigone*, Ulysse dans le *Philoctète;* Sophocle n'a pas de véritables méchants. Chez Euripide, Polymestor dans *Hécube*, Ménélas dans *Oreste*, les princes achéens dans les *Troyennes* en sont peu éloignés. Généralement parlant, dans la tragédie antique toute personne a raison, jusqu'à un certain point, dans sa manière de voir. Ce qui est absolument vain et mauvais n'y a pas de place du tout, comme dans la tragédie moderne.

[3] C'est ainsi qu'Euripide n'hésita pas même à faire des avares de héros, tels que Bellérophon et Ixion (V. Sénèque, *epist.* 115; Eurip., fragm., ed. Wagner, p. 119). Avec le même arbitraire il fait des sept chefs devant Thèbes des caractères de la vie privée, assez intéressants, mais nullement élevés au-dessus de l'ordinaire.

[4] Στωμυλία, δεινότης. Cf. chap. xx.

Digitized by Google

qui éclatait de plus en plus ouvertement. Tous ont un goût très-prononcé pour le raisonnement; ils profitent de toutes les occasions pour exposer leurs idées sur les choses divines et humaines. Les circonstances de la vie ordinaire sont discutées avec la plus grande minutie, et sans omettre les moindres et les plus vulgaires détails[1]. Médée s'exprime longuement au sujet des femmes et de leur destinée; elle les montre obligées d'apporter beaucoup d'argent en dot pour s'acheter un maître[2]. Dans *Andromaque*, Hermione soutient la thèse qu'un homme intelligent ne doit pas permettre à sa femme de recevoir la visite de femmes étrangères qui la lui gâteraient par leurs mauvais propos[3].

Euripide doit avoir consacré une étude infatigable au beau sexe : presque toutes ses tragédies sont remplies de peintures très-vivantes et de fines observations qui ont trait à la vie et aux mœurs des femmes. Les actions passionnées, les entreprises audacieuses, les plans habilement conçus sont presque toujours le fait des femmes, et les hommes y jouent souvent un rôle très-inférieur et presque servile. On imagine combien devait choquer cette manière de faire sortir les femmes de la retraite et de l'intimité domestiques où elles vivaient à Athènes; mais on ferait tort à Euripide de le considérer, ainsi qu'Aristophane a l'habitude de le faire, comme

[1] Οἰκεῖα πράγματα, εἷς χρώμεθ', εἷς ξυνέσμεν, dit Aristophane, *Grenouilles*, 959. Cf. E. Müller, *l. c.*, I, 257.

[2] Euripide, *Médée*, 235.

[3] *Andromaque*, 944

un ennemi des femmes. Sa manière fait au moins autant d'honneur que de honte aux femmes. Les enfants aussi, Euripide les met plus souvent en scène que ses prédécesseurs[1], à peu près dans le même but qui dans de graves procès les faisait conduire devant les tribunaux, pour attendrir par leur candeur et leur impuissance. Il les introduit dans des scènes où certainement aucun tendre cœur de père ou de mère parmi les spectateurs ne pouvait rester insensible. Il les fait cependant rarement parler ou chanter, ce qui n'était pas possible sans grandes difficultés[2].

Les affaires d'État sont également très-souvent le thème d'Euripide, qu'il discute pour faire valoir son jugement sur l'avantage et le désavantage de tel ou tel

[1] Comme lorsque Pélée soulève le petit Molossos pour qu'il détache les liens de sa mère enchaînée (*Andromaque*, 724); Andromaque, dans les *Troyennes*, embrasse, dans la douleur la plus vive, le jeune Astyanax, qu'on apporte ensuite mort sur un bouclier; l'enfant Oreste est appelé pour caresser Agamemnon, afin de le fléchir en vue des prières d'Iphigénie.

[2] Nous trouvons de ces scènes dans l'*Alceste* et l'*Andromaque* (car pour les enfants de Médée on les entend crier derrière la scène). Un personnage du chœur chantait alors, derrière la scène, le rôle que jouait l'enfant, ce qui s'appelait παρασκήνιον ou παραχορήγημα, mot qui comprend tout ce que le chœur fait en dehors du rôle principal. (Pollux (IV, 110) explique la chose différemment : « Ὁπότε μὲν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα· εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής τι παραφθέγξαιτο, τοῦτο παραχορήγημα (un service extraordinaire du chorége) ἐκαλεῖτο : » K. Fr. Hermann, *De distribut. pers.*, etc., p. 38 à 44, 64 à 66. Cf. aussi J. Sommerbrodt (*l. c.*, p. XXII, LV), qui définit plus nettement encore le sens de παρασκήνιον : quidquid in alterutro scenæ latere recitatur, canitur, agitur. E. M.

Digitized by Google

état de choses politiques. Il blâme le gouvernement de la masse, surtout lorsque cette masse se compose de marins, classe si nombreuse dans le peuple athénien[1]; il attaque avec violence les orateurs populaires qui plongent le peuple dans le malheur par leur audace immodérée[2]. Cependant il ne se montre pas davantage favorable aux aristocrates d'alors, dont il représente souvent l'orgueil de naissance et de richesse comme une grande folie[3]. C'est donc la classe moyenne sur laquelle repose, selon lui, le salut des États et la conservation de l'ordre[4]. Il aime particulièrement les cultivateurs qui travaillent les champs en mettant eux-mêmes la main à l'œuvre : ils sont à ses yeux les vrais patriotes et les colonnes de l'État[5].

D'ailleurs, comme Euripide aime à généraliser toutes les choses et à en faire des abstractions, il est aisé d'extraire de ses pièces et de réunir un grand nombre de sentences et de raisonnements sur toutes les situations de la vie humaine. C'est précisément ce fait — de tant se prêter à des anthologies de passages sententieux —

[1] La ναυτικὴ ἀναρχία est mentionnée dans *Hécube*, v. 611, et dans *Iphigénie en Aulide*, v. 919.

[2] Surtout dans l'*Oreste*, ce démagogue d'Argos, Argien et non-Argien, semble viser à Cléophon, puissant vers la fin de la guerre du Péloponnèse, et qu'on disait Thrace, c'est-à-dire citoyen illégitime.

[3] Dans le curieux passage des *Suppliantes*, 241 : Τρεῖς γὰρ πολιτῶν μερίδες, etc.

[4] Τριῶν δὲ μοιρῶν ἡ 'ν μέσῳ σῴζει πόλιν, 247.

[5] Les αὐτουργοί. Voy. *Électre*, 389; *Oreste*, 911. — Par contre, il a une antipathie prononcée contre les hérauts, qu'il attaque à toute occasion.

Digitized by Google

qui l'a rendu si cher aux derniers siècles de l'antiquité, plus aptes à apprécier les auteurs dans le détail que dans l'ensemble, dans des passages beaux ou spirituels, que dans la composition des poëmes.

Euripide prend tant de libertés dans son dialogue, il se permet si bien de l'étendre à volonté, qu'il trouve même de la place pour une critique littéraire indirecte qu'il exerce contre ses prédécesseurs, notamment contre Eschyle. L'*Électre* et les *Phéniciennes* contiennent de longues tirades qu'à Athènes tout le monde devait interpréter, la première comme une critique de la scène de reconnaissance dans les *Choéphores*, la seconde comme une désapprobation de la description, avant la décision du combat, des héros qui assiégent Thèbes : l'une et l'autre lui paraissaient peu naturelles[1]. Quant à Sophocle, Euripide ne l'attaque jamais de la sorte. Quoique rival de Sophocle dans la vie, il ne paraît, même dans les *Grenouilles* d'Aristophane, en hostilité qu'avec Eschyle, dont il méprise la manière, grossière et inculte à ses yeux. Il y est comme le représentant et le héros de la génération nouvelle, élevée dans les idées sophistiques et versée dans les artifices oratoires, en face d'Eschyle, qui n'a cessé d'être le favori des vieux et braves Athéniens de la trempe des combattants de Marathon. Sophocle est au-dessus de ce contraste des partis, parce que, en effet, la vieille coutume traditionnelle et l'opinion éclairée du

[1] *Électre*, 525; *Phéniciennes*, 764. Après le combat, il trouve cette description tout à fait à sa place, 1120.

Digitized by Google

jour célèbrent en sa personne leur réconciliation. Les Athéniens le reconnurent bien, et les partisans d'Euripide ne furent pas, de son vivant, aussi nombreux qu'on pourrait le croire, puisque, malgré le grand nombre de ses pièces, quatre-vingt-douze en tout[1], il n'obtint pas de beaucoup autant de victoires tragiques que Sophocle[2].

Quant à la forme et l'arrangement extérieur des tragédies d'Euripide, il est facile de voir dans quel étroit rapport ils se trouvent avec cette tendance générale du poëte. Il a, à cet égard, deux choses qui lui appartiennent presque en propre, les prologues et ce que l'on est convenu d'appeler le *Deus ex machina*. Les prologues dans lesquels un personnage, divinité ou héros, raconte dans un monologue, qui il est, où se passe l'action, ce qui est arrivé jusque-là, à quel point en sont les choses, et même, lorsque le personnage est un dieu, où elles vont aboutir[3], ces prologues paraîtront à tout juge non prévenu un recul d'une forme plus parfaite à une forme plus imparfaite. Il est sans doute bien plus commode d'exposer l'état de choses par une narration ainsi détachée,

[1] On citait comme conservées soixante-quinze, dont trois considérées comme non authentiques.

[2] Euripide ne gagna sa première victoire qu'en 441 (ol. 84e, 3).

[3] Dans l'*Ion*, par exemple, dans l'*Hippolyte*, les *Bacchantes*, même dans l'*Hécube*, où l'ombre de Polydore est douée d'un don de divination divin, mais non dans *Alceste*, où toute la forme du prologue est encore moins achevée. Dans les *Troyennes*, le prologue, qui comprend le dialogue de Poseidon et d'Athéné, dépasse même de beaucoup l'action de la pièce. (Aristophane se moque spirituellement de ces prologues dans les *Grenouilles*, 946 : Οὑξιὼν πρώτιστα μέν μοι τὸ γένος εἶπ' ἂν εὐθὺς τοῦ δράματος... K. H)

Digitized by Google

que par des discours ou des conversations qui ont leurs motifs dans le contexte de la pièce ; mais précisément parce que ces récits ne sont pas motivés par le drame, précisément parce qu'ils ne sont qu'un expédient de poëte, ils portent un grave tort à la forme du drame. Euripide l'a bien senti ; on le voit par une des pièces les plus anciennes que nous ayons de lui, la *Médée*, où il s'efforce sinon de justifier, du moins d'excuser un prologue de ce genre. La nourrice de Médée, après avoir raconté le sort de sa maîtresse et sa douleur, nous dit après coup qu'elle a été entraînée par cette douleur au point d'éprouver le désir de narrer le malheur de sa maîtresse à la terre et au ciel[1]. Toutefois Euripide, avec sa tendance d'esprit, ne pouvait guère se passer de ces prologues. Comme il lui importe surtout de montrer les hommes dans une agitation passionnée, il est obligé de présenter en résumé au spectateur les circonstances qui les ont poussés à cet extrême, afin de pouvoir, dès l'ouverture même de la pièce, peindre la passion dans toute son énergie[2]. Aussi les situations dans lesquelles il met ses personnages sont-elles parfois, pour pouvoir y dérouler un jeu bien varié d'émotions et de passions, tellement compliquées, qu'il serait difficile de les rendre intelligibles au spectateur sans un récit détaillé, d'autant plus qu'Euripide se permet souvent, avec un arbitraire singulier, de substituer dans le mythe une intrigue

[1] Euripide, *Médée*, 56 et suiv.
[2] Comme dans la *Médée*, l'*Hippolyte* et autres pièces.

Digitized by Google

toute nouvelle à celle que les Athéniens connaissaient par la tradition et par la poésie[1].

Quant au *Deus ex machina*, il est, pour la conclusion des pièces d'Euripide, à peu près ce que ces monologues sont pour le début. C'est là un symptôme qui prouve que l'action dramatique a perdu le principe du développement naturel et n'est plus en état d'engendrer de son propre sein un commencement, un milieu et une fin qui se rattachent naturellement et suffisamment les uns aux autres. Une fois que le poëte, au moyen du prologue, a fait connaître la situation qui produit une émotion passionnée dans le personnage principal et une lutte contre des tendances contraires, il fait naître toutes sortes de complications qui rendent ce combat de plus en plus ardent, le jeu des passions de plus en plus confus. Par cela même il est souvent empêché de trouver dans ces actions passionnées de ses personnages un motif qui puisse amener un but déterminé, soit la victoire décisive d'un parti, soit la paix et la conciliation des intérêts opposés. C'est alors qu'apparaît dans l'air, portée par un mécanisme, une divinité qui annonce la volonté du Destin et rétablit par son autorité un état de choses pacifique et légal. Toutefois ce n'est que peu à peu qu'Euripide en est venu à cette extrême liberté dans l'emploi de ces dénouements. Ses premières pièces se terminent sans *Deus ex machina*; puis viennent des

[1] On trouvera des exemples de ce que nous disons dans l'*Oreste*, l'*Électre* et l'*Hélène*.

Digitized by Google

drames où l'action arrive à son but par les personnages qui y participent et où la divinité ne survient que pour dissiper tous les doutes et pour tranquilliser complétement les âmes. Ce n'est que vers la fin de sa carrière que le poëte s'est permis de jeter tout le poids sur le *Deus ex machina* qui seul, on ne peut pas dire dénoue, mais tranche le nœud des passions humaines, complétement inextricable par tout autre moyen[1]. Ce que le spectateur perd en satisfaction morale et intérieure, le poëte cherche à le remplacer par des moyens extérieurs qui parlent aux sens, en introduisant la divinité avec une majesté solennelle, et entourée d'un grand éclat, de manière à exciter l'étonnement, parfois même, de rime-abord, la terreur. Il y joint souvent aussi d'autres apparitions surprenantes qu'on ne pouvait obtenir que par certains artifices d'optique et qui servaient à augmenter l'impression[2].

Les transformations qu'Euripide se permit dans la tragédie, altérèrent aussi sensiblement le rôle du

[1] Ceci s'applique tout à fait à l'*Oreste*. On trouve encore le *Deus ex machina* dans l'*Hippolyte*, l'*Ion*, l'*Iphigénie en Tauride*, les *Suppliantes*, l'*Andromaque*, *Hélène*, *Électre*, les *Bacchantes*.

[2] Dans l'*Hélène* on voit évidemment, au moment où les Dioscures s'adressent à Hélène éloignée, v. 1662, le navire avec les fugitifs sur la mer; il en est de même dans l'*Iphigénie en Tauride*, 1446. Dans l'*Oreste* Hélène apparaît planant dans l'air, v. 1631. C'étaient naturellement des images arrangées et éclairées par un procédé particulier, pour produire l'effet qu'on voulait obtenir. On se servait évidemment en ce but de l'ἡμικύκλιον, à l'aide duquel, selon Pollux (IV, 131), on représentait des objets éloignés, des héros nageant dans la mer ou élevés parmi les dieux.

Digitized by Google

chœur. Le chœur remplit sa véritable mission en se plaçant, pour conseiller, transiger, calmer, entre des adversaires, mus par des idées diverses, et ayant chacun, ou du moins paraissant chacun, avoir raison à sa manière. Les stasima sont là pour maintenir un certain équilibre dans la mobilité de l'action, en rappelaut des idées supérieures auxquelles les puissances ennemies doivent se soumettre. Cette mission, le chœur ne la remplit qu'en très-peu de pièces d'Euripide[1]; la plupart du temps il est peu propre à un rôle aussi digne; car Euripide se plaît à en faire le confident et le complice du personnage principal, qui est en proie à des passions violentes. Il en écoute les projets criminels et se laisse engager par un serment à ne pas les trahir, de sorte que, même avec la meilleure volonté, il n'est plus en état d'en arrêter les suites funestes[2]. Comme, grâce à cette situation, il est rarement à même d'exprimer des pensées grandes et pénétrantes, qui puissent réfréner les actions passionnées, il remplit les pauses où se placent ses chants, par des récits lyriques d'événements antérieurs qui ont quelque rapport avec l'action de la pièce. Que de chants de chœur chez Euripide qui consistent en peintures des armées

[1] Il la remplit davantage dans la *Médée*, où les stasima, tous composés, soit en entier, soit en partie, dans les rhythmes solennels du mode dorien, sont destinés en partie à exposer le droit qu'a Médée d'être irritée et de haïr Jason, en partie à tempérer sa vengeance excessive.

[2] V. l'*Hippolyte*, v. 714.

Digitized by Google

grecques marchant contre Troie, ou de la terrible destruction de cette ville ! Dans les *Phéniciennes*, qui ont pour sujet le combat des frères ennemis de Thèbes, les chants du chœur racontent toutes les histoires terribles et affreuses de la maison de Cadmos. On pourrait déjà presque classer ces stasima dans la catégorie de ces chants de chœur dont parle Aristote et qu'on appelait *embolima*, parce qu'on les intercalait arbitrairement entre les actes, sans rapport avec le sujet du drame, comme intermèdes lyriques et musicaux, à peu près comme, de nos jours, on remplit ces pauses par n'importe quel morceau de musique instrumentale. On sait que ce fut Agathon, le contemporain et ami d'Euripide, qui introduisit le premier ces embolima[1].

La tragédie ne perd cependant pas son élément lyrique : seulement il passe de plus en plus des mains du chœur dans celles des acteurs. Les chants des personnages forment une partie considérable des tragédies d'Euripide, surtout ces monodies (sorte de *soli*) très-étendues dans lesquelles un personnage principal manifeste sa passion ou sa douleur dans un épanchement animé[2]. Ces monodies formaient la partie la plus brillante

[1] Un critique important des Romains, le tragique et littérateur Accius dit, dans un fragment chez Nonius (p. 178, ed. Mercer.) : *Euripides qui choros temerius in fabulis...* D'un de ces chants de chœur d'Euripide (dans *Hélène*, v. 1301), d'autres critiques ont même soutenu qu'il était emprunté à une autre tragédie ; et en effet bien des choses s'y expliqueraient mieux, s'il avait appartenu dans l'origine au *Protésilas*.

[2] V. plus haut, ch. XXII.

Digitized by Google

de la poésie d'Euripide. Son acteur principal et son ami intime, Céphisophon, y déployait toute sa force. Il s'agit surtout dans ces morceaux d'exprimer avec la plus grande animation possible l'émotion provoquée par des faits extérieurs; il n'y faut point attendre l'essor d'un esprit nourri de grandes pensées. Chez Euripide surtout, ce genre de lyrisme a perdu de plus en plus son fond de réalité et de solidité; ces descriptions de douleurs, chagrins, désespoir, deviennent un jeu assez vide avec les mots et les sons, et c'est en vain que le poëte s'efforce de leur donner un charme tout extérieur, au moyen de petites phrases qui s'entrechoquent et se heurtent, de questions et d'exclamations, proférées d'une manière saccadée, de répétitions fréquentes, de réunions de mots assonants, et autres artifices. Cet attrait tout matériel ne peut pas faire oublier les défauts du fond. Il y a dans ces parties des dernières pièces d'Euripide, un ton efféminé et frivole qu'Aristophane, l'ennemi impitoyable d'Euripide, a bien senti, et qu'il a rendu encore plus sensible par des parodies frappantes[1].

La mollesse et la pauvreté de ce lyrisme se trahit jusque dans la forme métrique, qui, malgré certains tours de force, surtout dans l'accumulation de syllabes brèves, devient de plus en plus irrégulière et négligée. C'est particulièrement dans les systèmes glyconiens qu'Euripide prend, à partir de 424 environ (ol. 89me), de grandes libertés qui font dégénérer de plus en plus

[1] V. Aristophane, *Grenouilles*, 1330 et s.

Digitized by Google

la grâce propre à cette belle mesure en une sorte de mollesse voluptueuse[1].

La langue d'Euripide dans les parties dialoguées ne peut pas avoir été bien différente de la manière de parler en usage alors dans les assemblées du peuple et devant les tribunaux. Le comique appelle Euripide « un poëte de plaidoieries, » et, *vice versa*, il prétend que pour se produire en public, on a besoin de l'art de parler « avec l'élégance euripidique[2]. » La netteté, la facilité, la souplesse énergique de ce langage faisait alors le plus grand effet. Aristophane, à qui l'on reprochait de beaucoup apprendre du poëte tragique qu'il attaquait si violemment, avoue qu'il fait usage de sa facilité de parole, tout en ajoutant ce mot mordant : qu'il prenait moins qu'Euripide ses pensées « dans le commerce ordinaire du marché[3]. » Aristote fait la remarque qu'Euripide avait le premier produit l'illusion poétique en empruntant ses expressions à l'usage journalier[4]. Ses auditeurs n'avaient pas besoin de franchir la distance qui les séparait d'un monde étranger et plus sublime ; ils restaient au milieu d'Athènes, parmi les orateurs et les philosophes atti-

[1] G. Hermann a appelé, en plusieurs endroits, l'attention sur le changement qui s'opère dans la manière de traiter certaines mesures, vers l'ol. 89e et 90e.

[2] *Chevaliers* 18, Κομψευριπιδικῶς.

[3] Χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ,
Τοὺς νοῦς δ'ἀγοραίους ἧττον ἢ'κεῖνος ποιῶ.

Fragment dans les scolies de l'*Apologie* de Platon, p. 93, 8. Fragm. 397, chez Dindorf.

[4] Aristote, *Rhétorique*, III, II, 5.

Digitized by Google

ques. Euripide a incontestablement le premier prouvé sur la scène la puissance qu'exerce sur le public une parole coulante qui entraîne l'auditeur par sa chute sonore et ses belles périodes; il a même par là réagi sur Sophocle. Mais on ne saurait nier davantage qu'il s'est trop abandonné à cette facilité de parole; ses personnages sont souvent aussi loquaces qu'éloquents. Le lecteur dont la curiosité est tendue désirerait souvent rencontrer cette nourriture plus forte de pensées et de sentiments qu'offre le langage bien plus délicatement achevé, plus difficile, mais en même temps plus expressif de Sophocle. Du reste, Euripide descend à tel point dans la vie commune par le choix des expressions, qu'il prend même des termes d'une portée élevée dans la signification plaisante que leur avait prêtée le langage frivole du peuple[1]. Il faut dire enfin, bien qu'il appartienne à une histoire de la langue de le prouver pièces en main[2], qu'on rencontre déjà chez

[1] C'est ainsi que σεμνός est, chez lui, *fier* dans le mauvais sens (dans lequel le peuple emploie aussi ce mot en français) (*Médée*, 219. Cf. Elmsley, *Hippolyte*, 93, 1056). Παλαιότης, pour lui, est de la simplicité d'esprit (*Hélène*, 1056).

[2] On sait qu'Otf. Müller travailla longtemps à cette histoire de la langue grecque, dont il avait déjà préparé les principaux éléments. (V. notre introduction). La pensée de Müller est claire et n'est réellement pas trop sévère pour Euripide. C'est d'ailleurs un phénomène qui se reproduit dans les littératures vieillies de toutes les nations : des mots tels qu'*émotionner*, tels que *timbre-poste* et autres néologismes, ne sont pas plus dans l'analogie fondamentale du français que les mots créés par Euripide, et auxquels Müller fait allusion, ne sont dans le génie de la langue grecque. K. H.

Digitized by Google

Euripide des traces d'une diminution du sentiment des lois de la langue. Il emploie dans des passages lyriques des formes de mots, dans le dialogue des compositions qui pèchent contre l'analogie si bien fondée de la langue grecque, et il est bien certainement le premier de tous les écrivains grecs contre lequel on puisse élever un reproche de cette nature.

Plusieurs fois déjà nous avons eu occasion, dans les observations qu'on vient de lire sur l'ensemble de la poésie d'Euripide, d'appeler l'attention sur la différence des premières et des dernières pièces du poëte. Nous allons nous efforcer, dans les remarques suivantes sur les différents drames, de rendre cette distinction plus frappante encore, et de l'indiquer avec plus de netteté.

La première pièce, chronologiquement parlant, que nous possédions d'Euripide, est par hasard peu faite pour nous donner une idée bien juste du style de sa tragédie à ce moment de sa carrière. Le même document[1] qui nous a fait connaître l'année de la représentation d'*Alceste*, 438 (ol. 85e, 2), rapporte aussi que ce drame fut la dernière de quatre pièces, c'est-à-dire qu'il fut ajouté à une trilogie de tragédies au lieu d'un drame satyrique. Cette seule donnée nous place aussitôt au point de vue véritable et nous débarrasse d'une foule de difficultés dans l'appréciation de la pièce. On peut dorénavant se l'avouer franchement :

[1] Une didascalie d'*Alceste*, *e cod. Vaticano*, publiée par Dindorf, dans l'édition d'Oxford, en 1834. (Cf. F. W. Glum, *de Euripidis Alceside*, Berlin, 1836, qui soutient la même thèse qu'O. Müller. K. H

Digitized by Google

ce drame, avec ses bizarreries, son héros Admète qui laisse mourir à sa place son épouse, et qui reproche à son père de n'en avoir pas fait autant ; avec son buveur Héraclès, qui mange et boit dans la maison mortuaire en criant d'une façon peu musicale; avec sa scène finale enfin, où Admète, le veuf désolé, se refuse longtemps à recevoir Alceste, qui a été reconquise sur la mort et qui lui est ramenée comme une étrangère, ce drame, disons-nous, mérite plutôt le nom d'une tragi-comédie que celui d'une véritable tragédie. Aucune excuse, puisée dans la rude naïveté de la poésie antique ne saurait effacer ce qu'il y a de comique dans ces situations. Puis l'exiguïté du drame, comparé aux autres pièces du poëte, et le plan si simple qui n'exige que deux acteurs[1], tout porte à croire que cette pièce doit être écartée du nombre des véritables tragédies d'Euripide. Telle qu'elle est, elle remplit par contre parfaitement sa destination de donner à une série de véritables tragédies une conclusion qui rassénère et qui détende l'âme après les violentes émotions du spectacle tragique.

La *Médée*, tout au contraire, représentée en 431 (ol. 87[e], 1), est incontestablement une tragédie modèle d'Euripide, un tableau tout à fait grandiose et saisissant de la passion humaine. Euripide entreprend, chose sans doute bien nouvelle et bien hardie, de peindre,

[1] Alceste revenant des Enfers auxquels elle a été arrachée, était en effet représentée, comme personnage muet, par un comparse. Le rôle d'Eumélos est ce qu'on appelait un parochorégème. V. plus haut, p. 37, note 2.

Digitized by Google

dans cette pièce, avec toute l'étendue de son ressentiment, la femme répudiée et outragée dans son amour. Il l'a fait avec tant de chaleur dans le caractère de Médée, que notre sympathie est tout à fait du côté de l'épouse indignée. Nous suivons avec un intérêt soutenu et compatissant son plan astucieux de gagner par la dissimulation le temps et l'occasion d'anéantir tout ce qui est cher au perfide Jason; nous comprenons même le meurtre des enfants, nous y voyons une action nécessaire dans ces circonstances, bien que nous sentions venir avec horreur ce dénoûment affreux. Que Médée soit courroucée contre son époux et contre ceux qui lui ont arraché son amour, il n'y a là encore rien de grand, à la vérité; mais l'énergie indomptable de ce sentiment et la résolution avec laquelle elle lui subordonne tout en sévissant contre son propre cœur, voilà ce qui en fait quelque chose de grand et de vraiment tragique. La scène qui représente la lutte morale de Médée entre ses desseins de vengeance et l'amour de ses enfants restera toujours comme une des plus touchantes et des plus saisissantes qu'on ait représentées sur le théâtre. A cette pièce s'applique bien complétement ce qu'Aristote dit d'Euripide, « que, bien qu'il n'arrange pas toujours tout au mieux, il est cependant le plus tragique des poëtes[1]. » On dit qu'Euripide eut pour base de sa *Médée* la pièce d'un tragique plus ancien ou contemporain, Néophron de Sicyone, qu'il aurait remaniée; mais en tous les cas ce

[1] Aristote, *Poétique*, 13.

Digitized by Google

remaniement valait un travail nouveau. Il est très-admissible qu'Euripide, ainsi qu'on le raconte, fut le premier qui représenta Médée comme meurtrière de ses enfants; car la légende corinthienne en attribuait la mort aux Corinthiens. Il est évident qu'Euripide ne le fit pas, comme on donne à entendre, parce qu'il était payé par les Corinthiens pour détourner d'eux cette accusation, mais uniquement parce que, de cette façon seulement, la fable avait toute sa portée tragique.

L'*Hippolyte couronné*[1], représenté pour la première fois en 428 (ol. 87e, 4), a beaucoup d'affinité avec la *Médée*, quoiqu'il lui soit bien inférieur et sous le rapport de l'unité du plan, et sous celui de l'harmonie de l'effet total. L'amour invincible de Phèdre pour son beau-fils, cet amour qui, dès qu'il se voit dédaigné, se change en désir d'entraîner Hippolyte dans la ruine de sa belle-mère, est une passion d'une nature analogue à celle de Médée. Les femmes aimantes, et terribles dans leur amour, étaient une apparition toute nouvelle sur la scène attique, et choquaient plus d'un champion des vieilles mœurs. Aristophane au moins a souvent l'air de croire que des représentations théâtrales de ce genre avaient contribué à corrompre les mœurs des femmes athéniennes. Cependant la passion de Phèdre n'est pas, au

[1] Différent d'une pièce plus ancienne, intitulée l'*Hippolyte voilé* ou plutôt se voilant, καλυπτόμενος. (Cf. *Euripid. fragm. ed. Wagner*, p. 220, 221, et Welcker, *die gr. Tragodien*, p. 739), qui parut refondue et essentiellement améliorée dans l'*Hippolyte couronné*.

Digitized by Google

même point que celle de Médée, le thème capital de toute la tragédie. Le rôle principal est toujours celui d'Hippolyte, ce jeune homme pur et virginal, compagnon et ami de la chaste Artémis, dont Euripide, avec sa manie de prêter au passé les idées du présent, a fait un sectaire de la doctrine ascétique des Orphiques[1]. La perte de ce jeune homme par la colère d'Aphrodite, qu'il dédaigne, voilà le sujet de tout le drame, la véritable action de la pièce. L'amour de Phèdre n'est pour cette action qu'un levier, mis en mouvement par la déesse hostile à Hippolyte. On ne peut nier que ce plan, qui a pour base l'hypothèse de la haine égoïste et cruelle d'une divinité, ne saurait donner une satisfaction sans mélange, quelles que soient d'ailleurs les beautés de la pièce, surtout dans la peinture de la passion de Phèdre.

L'*Hécube*, quoiqu'un peu plus récente[2], se rattache également à cette catégorie de tragédies qui célèbrent, dans toute son énergie et dans toute sa puissance, cette émotion passionnée que les Grecs appelaient le *pathos*. La pièce a été l'objet de bien des blâmes; on lui a reproché de n'avoir pas l'unité d'action, bien plus importante, en effet, pour la tragédie, que les unités de temps et de lieu. C'est à tort cependant. On n'a qu'à ne pas perdre de vue le personnage principal, Hécube, qui forme le centre de toute

[1] Cf. ch. XVI.

[2] Aristophane se moque de cette pièce dans les *Nuées* (v. 1157), par conséquent en 423 (ol. 89[e], 1). Le passage (v. 649) paraît se rapporter aux malheurs des Spartiates devant Pylos (425).

Digitized by Google

la pièce, et à rapporter à elle tout ce qui se passe, pour trouver une cohérence très-conséquente dans cette action, disparate en apparence[1]. Hécube, la souveraine et mère, si profondément accablée par le destin, éprouve, dès le début de la pièce, un nouveau malheur; on lui annonce le désir des Achéens d'immoler, sur le tombeau d'Achille, sa fille Polyxène. Elle est arrachée de son cœur maternel, et le dévouement libre, la noble résignation avec lesquels la jeune fille subit la mort, apportent seuls quelque adoucissement à la douleur que nous partageons avec la mère. C'est à ce moment que la même servante qui avait été envoyée chercher de l'eau de mer pour le bain funèbre de Polyxène, apporte le cadavre de Polydore, poussé sur le rivage par les flots, de ce Polydore qui était le seul espoir de la vieillesse d'Hécube. La crise, la péripétie de la pièce consiste ici en ce qu'Hécube, plongée dans l'abîme de l'infortune, au lieu de s'abandonner désormais à des regrets stériles, se plaint maintenant bien moins qu'avant cette dernière, cette plus grande douleur, en ce que la captive, la faible vieille, dépouillée de tout soutien, trouve moyen, grâce à un esprit vigoureux et ouvert — car Hécube est toujours pour Euripide une femme d'une hardiesse et d'une liberté d'esprit inaccoutumées[2] — de se venger terriblement sur un ennemi

[1] Cf. Sommer, *de Eurip. Hecuba*, comm. III, p. 5 et les suiv. Rudolstadt, 1840. E. M.

[2] Elle a même quelque chose d'un esprit-fort féminin. Elle dit (*Hécube*, v. 794) que les lois et la tradition (νόμος) sont plus puis-

Digitized by Google

perfide et cruel, le Thrace Polymestor. Elle sait, avec une singulière astuce féminine, et en profitant habilement des faiblesses aussi bien que des vertus d'Agamemnon, non-seulement attirer le barbare dans la ruine qu'elle lui a préparée, mais encore justifier la légitimité de son action devant la justice arbitrale du capitaine grec.

On dirait qu'Euripide est vite arrivé au bout de ces sujets qui convenaient le plus à sa poésie. Aucune de ses pièces ultérieures ne peint une passion d'une énergie et d'une puissance aussi irrésistibles que la jalousie de Médée ou la vengeance d'Hécube. Tout ce genre, d'ailleurs, n'était pas aussi fécond que le procédé de Sophocle qui se servait des mythes pour peindre des caractères et des tendances morales. Euripide s'efforça donc de remplacer l'intérêt qu'il ne pouvait plus exciter au moyen de grandes passions, par ce luxe d'événements qui remplissent la scène et compliquent l'action. Il se met à la recherche des événements étonnants parce qu'il veut piquer la curiosité. L'art d'exciter la suprise par mille accidents inattendus qui se croisent et se traversent, va remplacer l'art de dérouler, dans ses phases fatales, une grande destinée. Les pièces de cette période

santes que les dieux, car c'est « pour nous conformer à la tradition que nous croyons aux dieux. » Dans *les Troyennes*, v. 893, elle adresse une prière à Jupiter, « quel qu'il soit, dans son impénétrabilité, *nécessité de la nature ou esprit des hommes;* » c'est avec raison aussi que Ménélas lui répond qu'elle « *innove* » dans sa prière aux dieux.

Digitized by Google

sont, du reste, particulièrement remplies d'allusions aux événements contemporains et aux dispositions des partis qui se formaient alors parmi les États grecs; souvent aussi elles ne sont là que pour flatter la vanité patriotique des Athéniens. On découvre cependant aisément que le poëte ne se représente plus, comme Eschyle, les évéments légendaires en relation réelle avec ceux de l'histoire; il ne considère plus le mythe comme la base ou la source des destinées du temps présent. On voit qu'il ne fait que saisir avec avidité l'occasion de plaire aux Athéniens en illustrant leurs héros nationaux et en avilissant ceux de leurs ennemis.

Il est impossible qu'on trouve quelque goût aux *Héraclides*, si l'on ne tient compte de ces intentions politiques. L'arrivée des Héraclides à Athènes, où les pauvres réfugiés poursuivis trouvent la protection et remportent la victoire sur leur persécuteur Eurysthée, grâce à leur bravoure et à celle des héros athéniens, est racontée avec beaucoup de détails et d'exactitude, absolument comme le ferait un historien didactique; mais elle n'éveille que peu d'intérêt tragique. L'épisode dans lequel Macaria s'offre au sacrifice spontanément et avec un courage fait pour surprendre, est destiné à relever un peu la langueur du drame : il faut avouer cependant qu'Euripide use un peu trop et abuse même de cette touchante idée d'une vierge noble et digne d'amour qui se sacrifie volontairement, ou du moins sans résistance[1].

[1] Polyxène, Macaria, Iphigénie en Aulide.

Digitized by Google

Il est évident que toute la portée de cette pièce repose sur les allusions politiques. On y célèbre la générosité d'Athènes envers les Héraclides, afin de faire paraître ingrats leurs descendants, les Doriens du Péloponnèse, qui font une guerre si acharnée à Athènes; l'oracle qu'Eurysthée prononce à la fin, et d'après lequel son corps sera un boulevard pour l'Attique contre les descendants des Héraclides, si jamais ils portaient la guerre dans ce pays, est évidemment destiné à fortifier, dans la partie moins éclairée du public, la confiance dans l'heureuse issue de cette lutte. Ce drame a probablement été représenté au moment où les Argiens se trouvaient à la tête d'une confédération péloponnésienne, et quand tout faisait prévoir qu'ils se joindraient aux Spartiates et aux Béotiens pour marcher contre Athènes, vers l'an 421 (ol. 89e, 3)[1].

Les *Suppliantes* ont beaucoup d'analogie avec les *Héraclides*. Ici encore c'est une grande action politique qui est exposée d'une façon très-complète et à la manière des historiens, avec une grande pompe de discours et de récits patriotiques. Tout le drame s'agite autour des funérailles des héros argiens, tombés devant Thèbes. Les Thébains leur refusent cet honneur, Thésée l'obtient. Il est très-probable qu'Euripide avait en vue la querelle des Athéniens avec les Béotiens après la bataille de Délium, alors que ces derniers ne voulurent

[1] Cf. cependant Firnhaber, *de Tempore quo Heraclidas composuisse Euripides videatur*. Wiesbaden, 1846, p. 18 et suiv. E. M.

Digitized by Google

pas livrer leurs morts (424, ol. 89e, 2). L'alliance que, vers la fin de la pièce, le souverain argien conclut, au nom de tous ses descendants, avec Athènes, se rapporte incontestablement à l'alliance qu'Argos avait réellement formée avec Athènes vers cette époque (421, ol. 89e, 4). La pièce a cependant d'autres beautés qui lui sont particulières, surtout dans les chants du chœur, composé des mères des sept héros et de leurs servantes, auxquelles se joignent encore plus tard sept adolescents, fils des héros tombés. Le lieu de la scène, qui est placé au sanctuaire de la Démétèr d'Éleusis dont les sept mères entourent l'autel en suppliantes, donne un fond imposant à tout le drame. La crémation des corps qu'on voit sur la scène, les urnes avec les ossements qu'apportent les sept enfants, forment des scènes d'un grand effet pour l'œil, et le sacrifice d'Évadné se précipitant spontanément et avec une extase enthousiaste, dans le bûcher de son époux Capanée, dut agir sur le public avec toute la puissance de la surprise et de la terreur. On voit qu'Euripide a eu recours dans cette pièce à tout ce qui pouvait rendre la représentation brillante et frapper vivement les sens.

L'*Ion* d'Euripide est une pièce qui renferme de grandes beautés; mais elle a absolument les mêmes défauts que celles dont nous venons de parler. Aucun grand caractère, aucune passion puissante ne dominent le poëme. Les actions des personnages n'ont d'autres motifs que l'utilité qu'ils croient en retirer. Tout l'intérêt est dans le plan très-ingénieux de l'intrigue qui,

Digitized by Google

par sa complication, surprend et trompe l'attention d'une manière singulière, en flattant, par son issue, les vœux patriotiques des Athéniens. Apollon aurait voulu procurer le gouvernement d'Athènes à Ion, qu'il a eu de Créuse, fille d'Érechthée, sans cependant en avouer la paternité. Il a donc persuadé, par un oracle équivoque, à Xuthos, époux de Créuse, qu'Ion est son fils né avant le mariage. Le caractère passionné de Créuse, cependant, empêche la réussite de ce plan. Elle veut empoisonner le bâtard de son mari, cet intrus dans le vieil empire des Érechthides, et Ion, que les dieux protégent et sauvent de cette mort, est sur le point de venger cette tentative de meurtre dans le sang de celle qui l'a commise. A ce moment apparaît la nourrice d'Ion avec les signes de reconnaissance de son origine, et Ion embrasse bientôt comme mère chérie, celle qui a été son ennemie implacable. L'honnête Xuthos, cependant, que dieux et hommes laissent dans son erreur, introduit de bonne foi, comme fils et héritier, dans sa maison et dans son empire, le rejeton étranger. On voit que tout ici vise à maintenir entier et intact ce qui était l'orgueil des Athéniens, leur autochthonie, la descendance pure de leurs antiques patriarches, ces rois nationaux, nés de la terre. L'aïeul des Ioniens qui régnaient dans l'Attique ne pouvait pas être le fils d'un immigrant étranger, d'un chef de guerriers achéens, tel qu'on se représentait Xuthos; il devait appartenir à la race pure et attique des Érechthides.

L'*Héraclès furieux* contient des indices très-clairs qui

Digitized by Google

prouvent que le poëte l'a composé au moment où il commençait à ressentir les ennuis de la vieillesse, probablement après 422 (ol. 89[e], 3)[1]. Cette pièce également vise à des effets surprenants; certaines scènes, celle de l'apparition de Lyssa, par exemple, où l'on voit, au fond de l'encyclème, Héraclès enchaîné, s'éveillant de sa démence, devaient produire une impression extraordinaire à la représentation. Par contre, elle manque totalement de cette satisfaction morale que peut seule offrir une pensée dominant un drame tout entier. Quelle raison pourrait-on donner pour expliquer que le poëte ait associé dans une seule et même pièce deux actions complétement distinctes, l'affranchissement des enfants d'Héraclès de la poursuite du sanguinaire Lycos, et leur meurtre de la main du père en démence, quelle explication pourrait-on en donner, si ce n'est l'intention d'Euripide de surprendre le spectateur par ce qu'il y a d'inattendu dans ce changement soudain qui amène le contraire de ce que l'on pouvait prévoir? On croit finies toutes les souffrances d'Héraclès et de sa famille, lorsque apparaît subitement la déesse de la Folie pour produire des malheurs nouveaux et plus grands, et pour préparer aux enfants une mort cruelle des mains de celui-là même qui vient de les sauver de la perte. Il n'y a aucune raison

[1] Dans le chant du chœur, v. 639 et suiv. Ἁ νεότας μοι φίλον, surtout dans les mots ἔτι τοι γέρων ἀοιδὸς κελαδεῖ μναμοσύναν. Cf. le quinzième fragment de *Cresphonte*, dans Matthiæ (le neuvième dans Wagner. E. M.).

Digitized by Google

imaginable à cette action, en dehors de la colère d'Héra qui ne veut pas laisser en paix le héros qui a heureusement accompli tous les travaux dont il a été chargé.

Ces deux pièces, l'*Ion* et l'*Héraclès furieux*, nous les avons placées ici sans raisons matérielles déterminées, uniquement à cause de leur caractère intime. D'autres drames dont on peut fixer l'époque avec certitude, montrent avec plus d'évidence quelle fut la forme qu'affecta la tragédie d'Euripide à partir de 420 (90e ol.). Elle s'efforce de plus en plus de représenter l'agitation inquiète et confuse des passions humaines, où, avec des alternatives et des vicissitudes imprévues, c'est tantôt l'un, tantôt l'autre qui garde le dessus, où les plans du méchant échouent, mais où le juste aussi doit subir le malheur et la misère, sans qu'on aperçoive une cause plus profonde qui motive ces destinées variées des individus.

Cette observation s'applique complétement à *Andromaque*, où l'on voit d'abord l'épouse infortunée d'Hector, esclave maintenant de Néoptolème, impitoyablement poursuivie par l'épouse du fils d'Achille, la jalouse et cruelle Hermione, et par son père, le Spartiate Ménélas. L'intervention de Pélée la délivre, force Ménélas à s'éloigner et met Hermione au désespoir et dans la plus grande anxiété. Sur ce vient Oreste pour enlever Hermione, qui lui avait été fiancée autrefois, et il médite de perfides desseins contre son époux Néoptolème. Bientôt, en effet, arrive la nouvelle que, grâce aux intrigues d'Oreste, Néoptolème a trouvé la mort à Del-

Digitized by Google

phes, et Thétis, qui apparaît en *dea ex machina*, ne sait trouver que dans l'avenir des motifs de consolation et d'apaisement, en prédisant à la descendance d'Andromaque la souveraineté de la Molossie, mais à Pélée une vie éternelle et impérissable parmi les divinités maritimes. S'il est possible de chercher, dans une confusion pareille, un thème dominant, ce ne pourrait être que le malheur qu'une méchante femme peut causer dans la maison de mille manières, directement et indirectement. Avec cela les affaires politiques y jouent encore un grand rôle. Les caractères mauvais de la pièce sont tous Péloponnésiens, surtout Spartiates; et Euripide saisit, avec un plaisir évident, cette occasion pour dire tout le mal qu'il a sur le cœur contre les hommes durs et astucieux et les femmes licencieuses de Sparte. Les reproches qu'il fait aux Spartiates sur la perfidie et l'équivoque de leur conduite[1] paraissent principalement se rapporter aux négociations de 420 (ol. 89e, 4)[2]. Il est donc vraisemblable que la pièce a été jouée dans le cours de la 90e ol.

Les *Troyennes*, qui, nous en avons la certitude, furent données en 415 (ol. 91e, 1)[3] sont, au moins dans l'état

[1] Voy. v. 445 et suiv., surtout

Λέγοντες ἄλλα μὲν γλώσσῃ,
Φρονοῦντες δ' ἄλλα·

[2] Où Alcibiade avait, par ses intrigues, décidé les ambassadeurs de Sparte à rapporter au peuple autre chose que ce qu'ils devaient et voulaient lui rapporter, imposture que personne alors ne pénétrait. (Thucyd., V, 45.)

[3] Avec deux autres pièces, l'*Alexandre* et le *Palamède*, également puisées dans le cycle troyen, et qui se suivent aussi chronolo-


Digitized by Google

où nous les possédons, la plus irrégulière des pièces d'Euripide. Ce n'est qu'un long tableau des horreurs qui frappent une ville conquise et des atrocités qu'exercent des vainqueurs outrecuidants, bien que beaucoup de choses indiquent que les vainqueurs sont encore plus malheureux que les vaincus. La répartition des femmes troyennes entre les Achéens; Cassandre, la vierge prophétique, choisie pour concubine d'Agamemnon dont elle prévoit la perte; Polyxène vouée à la mort, sacrifiée sur le tombeau d'Achille; Astyanax arraché à sa mère pour être précipité des créneaux des murs; puis la singulière querelle d'Hécube et d'Hélène devant Ménélas, qui feint de vouloir demander un compte sévère à l'auteur de tous les malheurs, mais qui évidemment a au fond de tout autres dispositions à l'égard de cette femme séduisante qu'il veut ramener dans sa patrie; enfin, pour conclusion, le spectacle de la ville en flammes, — tout cela n'est qu'une suite de tableaux détachés, déroulés les uns après les autres et offerts à la contemplation et à la réflexion. Ce qu'il y a de plus curieux dans cette pièce, c'est que le prologue dépasse de beaucoup le drame lui-même, et contient la véritable conclusion de l'ensemble, puisque les dieux, Athéné et Poseidon, y conviennent entre eux de faire expier aux Grecs, pendant leur retour à la patrie, tous leurs crimes

giquement, puisque *Alexandre* se rapportait aux aventures de Pâris avant la guerre de Troie, *Palamède* aux premiers temps de cette guerre. Elles ne formaient cependant point une trilogie dans le sens d'Eschyle.

Digitized by Google

par une terrible tempête. Il faut, en effet, imaginer l'accomplissement de cette convention à la fin du drame, si l'on veut obtenir un dénoûment satisfaisant, d'après l'intention du poëte. On est presque tenté de supposer — et un passage d'Aristote donne quelque consistance à cette supposition[1] — que l'épilogue de la pièce s'est perdu et que, dans cet épilogue, une divinité, Poseidon ou Athéné, entrait en *deus ex machina*, pour décrire la destruction de la flotte, comme si elle se passait dans le moment même. On peut croire aussi qu'une perspective d'optique, telle que nous l'avons trouvée dans plusieurs pièces, montrait la mer furieuse et le naufrage de la flotte, et opposait ainsi au spectacle de Troie en flammes un autre tableau où les pensées développées dans le drame et les idées morales éveillées par lui auraient trouvé, les premières leur conclusion, les secondes leur satisfaction.

Il est à peu près certain qu'*Électre* fut composée à l'époque de l'expédition de Sicile[2]. C'est celui de tous les drames d'Euripide où il va le plus loin dans sa tendance d'abaisser les grandes actions légendaires par la réduc-

[1] Aristote, *Poétique*, 15 : Φανερὸν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μή, ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ, ἀπὸ μηχανῆς, καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν. Il est évident qu'on ne saurait songer à l'*Iliade* épique, et quelle est la trilogie d'Euripide, qu'Aristote eût pu appeler *Iliade*, si ce n'est celle composée d'*Alexandre*, de *Palamède* et des *Troyennes?*

[2] Le passage v. 1353, où les Dioscures se proposent de protéger les navires dans la mer de Sicile, se rapporte évidemment aux flottes qui, d'Athènes, allaient en Sicile.

Digitized by Google

tion du merveilleux au vraisemblable. Il se sert dans ce drame d'une invention qui ne manque pas de vraisemblance pour en faire découler toute une série de scènes domestiques, au milieu d'une existence bornée et indigente. Égisthe, selon lui, a marié Électre à un simple laboureur, afin que ses enfants ne puissent pas un jour mettre en danger son pouvoir et son influence. La fille du roi se résigne au travail manuel, moins encore par nécessité que par fierté, et pour montrer combien sa mère a mal agi envers elle. Elle fait la ménagère économe qui gronde son mari d'avoir invité dans sa cabane des hôtes de haut rang : « Qu'il aille donc aussi chercher de quoi manger chez un vieil ami, puisque de la maison paternelle il n'y a moyen de rien avoir, » et beaucoup d'autres choses sur ce ton. Le meurtre d'Égisthe et de Clytemnestre paraît à Euripide une œuvre de vengeance démesurée de la part du frère et de la sœur : aussi s'en repentent-ils amèrement dès qu'ils l'ont accompli, et les Dioscures eux-mêmes qui paraissent en *dii ex machina*, l'improuvent comme un acte peu sage du dieu de la sagesse, Apollon.

Dans la scène finale d'*Électre*[1], Euripide fait pressentir un changement du mythe d'Hélène, qu'il devait exécuter peu après dans une pièce qui a pour titre le nom de cette héroïne[2]. Hélène, tant poursuivie par le poëte, est sou-

[1] Vers 1290.

[2] L'*Hélène* fut représentée en même temps que l'*Andromède* (Schol. Raven. aux *Thesmophor.* d'Aristoph., 1012); or *Andromède* fut donnée huit ans avant les *Grenouilles* d'Aristophane

Digitized by Google

dain devenue l'épouse la plus fidèle, modèle de toutes les vertus féminines, un être on ne peut plus noble et chaste. Ce résultat, Euripide l'obtient en déterrant et en accommodant très-arbitrairement à ses vues une idée que Stésichore avait mise en circulation[1] et d'après laquelle les Troyens et les Achéens auraient lutté pour un fantôme d'Hélène. On ne saurait évidemment supposer qu'Euripide ait pris cette idée au sérieux, et qu'il ait considéré cette forme de la légende comme la forme vraie et authentique. Il ne s'en sert que pour les intentions de sa poésie tragique, et revient bientôt, ainsi qu'on le voit dans l'*Oreste*, à sa première manière de traiter Hélène, manière qui lui est bien plus familière et plus commode, et qui consiste à représenter Hélène comme une emme de mauvaise vie, qui a déserté le toit conjugal. L'*Hélène* s'agite tout entière autour de la délivrance de l'héroïne en Égypte, dont le jeune souverain veut la forcer violemment à l'épouser, et cette délivrance s'opère uniquement par l'habileté des desseins d'Hélène

(schol. des *Grenouilles*, 53), lesquelles parurent en 405 (ol. 93°, 3). L'*Andromède* est parodiée dans les *Thesmophoriazuses* (411, ol. 92°, 1:) comme une pièce de l'année précédente; Aristophane s'y moque aussi, en plusieurs endroits, de l'*Hélène*. Cette dernière pièce ne peut donc avoir été donnée qu'en 412 (ol. 91°, 4). D'ailleurs la longue apostrophe dirigée contre les devins, v. 744 et suivants, s'expliquerait fort bien ainsi; car elle est très-probablement motivée par l'échec de l'expédition de Sicile, à laquelle, s'il faut en croire Thucydide et Aristophane, les devins d'Athènes surtout avaient poussé le peuple.

[1] V., à ce sujet, chap. XIV.

Digitized by Google

elle-même, desseins que Ménélas ne fait qu'exécuter. Le pays et le peuple d'Égypte, étrangement grécisés, il faut le dire, sous presque tous les rapports, fournissent un fond intéressant à l'imagination. Théonoé, la sœur du roi, vierge prophétique, instruite du destin, pure comme une prêtresse, et pourtant pleine d'une compassion tout humaine, Théonoé, qui veille sur les projets de l'époux comme une divinité protectrice, est certainement une belle et grande invention du poëte.

Tel qu'Euripide le traite dans cette pièce, le mythe d'Hélène a une grande ressemblance avec l'action de l'*Iphigénie en Tauride*. Cependant le poëte antique n'a pas fait usage du motif de l'amour, puisque Thoas est suffisamment déterminé par la religion seule à ne pas laisser échapper la prêtresse de l'Artémis taurienne et les étrangers qui lui sont destinés comme victimes. D'autres raisons encore qui sont dans la forme métrique des chants de chœur, corroborent la supposition que l'*Iphigénie en Tauride* fut composée vers cette époque (92e ol.). Dans cette pièce, les efforts du poëte tendent surtout à donner à l'action une disposition savante, à amener, d'une façon inattendue et naturelle en même temps, la reconnaissance d'Oreste et de sa sœur, et à combiner un plan de fuite qu'on puisse réaliser dans les circonstances données, et qui tiennent compte de tous les obstacles et de tous les périls. Toutefois, le drame a d'autres beautés encore, et des beautés d'un genre assez rare chez Euripide, dans la noblesse et la valeur morale de tous les caractères. Iphigénie y apparaît

Digitized by Google

comme un être pur et virginal qui commande le respect aux barbares. L'amour de la patrie et la conviction de remplir la volonté des dieux la décident seuls à la fuite et l'excusent complétement, d'après les idées grecques, d'avoir trompé le bon Thoas. Le poëte a eu soin aussi de ne pas nous gâter cette noble image par l'idée répugnante d'une prêtresse qui immole des victimes humaines; elle n'a qu'à consacrer par les libations devant le temple, les victimes que d'autres tueront dans le temple[1]; et le sort a voulu que jusque-là pas un Grec n'ait été poussé sur ce rivage pour y être immolé[2]. Avec sa fuite, le rite du sacrifice réel se change en un acte symbolique[3] dans lequel l'humanité hellénique célèbre son triomphe sur le fanatisme religieux des peuples barbares. Ce qui est encore plus touchant et plus intéressant que le caractère d'Iphigénie, c'est la liaison d'Oreste et de Pylade. Dans aucune pièce de l'antiquité l'amitié n'est mieux glorifiée qu'ici. La scène où les amis contestent lequel des deux se sacrifiera, lequel se réfugiera dans la patrie, est attendrissante sans que le poëte ait visé aux larmes des spectateurs. D'après notre sentiment, sans doute, Pylade cède trop tôt aux instances de son ami, et parce que les arguments d'Oreste le persuadent réellement, et parce que, serviteur plus croyant d'Apollon delphien, il nourrit toujours l'espoir que les

[1] V. v. 610 et suiv.

[2] V. v. 250 et suiv. (Il est vrai que les vers 337 à 340 semblent le contredire. Cf. d'ailleurs l'explication d'Hermann du v. 250. E. M.)

[3] V. 1427 et suiv.

Digitized by Google

oracles du dieu les sauveront tous deux. Nous demanderions, même dans des circonstances pareilles, un abandon plus enthousiaste de l'âme à une seule idée; nous voudrions un dévouement qui ne permît pas d'autre pensée que celle du salut de l'ami; l'âme antique, d'une étoffe plus solide, et d'un naturel plus robuste, ne se laisse pas ainsi tirer de son équilibre et, sans oublier les droits de l'amitié, garde les yeux ouverts pour tous les autres devoirs et biens de la vie.

L'*Oreste* fait un contraste étrange avec *Iphigénie en Tauride*. Il fut représenté en 408 (ol. 92[e], 4), et n'est, par conséquent, séparé du drame que par un court intervalle. Les grammairiens anciens font la remarque que la pièce faisait grande impression sur la scène, mais qu'elle valait moins que toutes les autres, sous le rapport des caractères, puisque tous les personnages, à l'exception de Pylade, étaient mauvais[1]. Ils ajoutent que la catastrophe frisait le comique. Euripide semble s'être particulièrement appliqué ici à représenter un chaos confus de passions égoïstes dans lequel il n'y a pas d'issue possible. D'après une sentence du tribunal argien, Oreste va être tué pour son parricide; Ménélas, dans lequel il a placé son espoir, l'abandonne par lâcheté et intérêt. Furieux, Oreste veut encore, avant sa

[1] Les anciens ont appelé en même temps l'attention sur les allusions aux événements contemporains : le caractère de Ménélas exprimait, d'après eux, ce qu'il y avait d'équivoque et d'hésitant dans la conduite que tenait Sparte en ce moment. V. les scholies des v. 371, 772, 903.

Digitized by Google

mort, se venger sur l'auteur de tous les maux, Hélène, qui se tient cachée dans la maison, parce qu'elle a peur des Argiens. Comme elle disparaît miraculeusement dans les airs, il menace de mort sa fille Hermione, à moins que Ménélas ne lui pardonne et ne la sauve. C'est alors qu'apparaît Apollon, qui lui ordonne de prendre pour épouse cette jeune fille même, contre laquelle il vient de brandir le glaive, et lui annonce qu'il sera délivré de la malédiction du parricide. Le nœud se trouve ainsi extérieurement dénoué ou plutôt tranché, sans qu'on ait tenté ou seulement indiqué un dénoûment des complications intimes, des questions morales que soulève la tragédie, un épurement des passions par elles-mêmes, qui était cependant le but de la tragédie dans le vrai sens du mot. Tout au contraire, un drame de ce genre n'offre que le spectacle d'une confusion désolante de tous les efforts et de tous les rapports humains.

Les *Phéniciennes* ne sont pas de beaucoup postérieures à l'*Oreste*. C'est, d'après un témoignage certain, une des dernières pièces qu'Euripide ait fait jouer à Athènes; elle est, sans contredit, une des premières, quant à sa valeur[1]. Du reste, il en est de même de toutes les pièces de la vieillesse d'Euripide : il faudrait bien aiguiser ses regards pour y découvrir des traces de débilité et de décadence. On dirait qu'en général ces maux effleuraient à peine les poëtes de l'antiquité. Les

[1] Schol. des *Grenouilles* d'Aristophane, 53.

Digitized by Google

Phéniciennes ont de grandes beautés, telles que la superbe scène du commencement, où Antigone, avec son vieux serviteur, passe en revue, du haut de la tour du palais, l'armée des sept héros, et l'entrée de Polynice dans Thèbes ennemie. L'épisode avec Ménœcée aussi compterait ici, si c'était plus qu'une répétition des scènes des *Héraclides*, qui se rapportent à Macaria. D'ailleurs Euripide a un peu abusé du motif du dévouement spontané, afin de produire des émotions violentes. Malgré toutes les beautés de détail et malgré toute la richesse du sujet, qui comprend encore, outre la fin des frères ennemis, l'expulsion d'Œdipe et la double résolution héroïque d'Antigone d'ensevelir son frère et d'accompagner son père aveugle et repoussé[1], c'est encore l'unité et l'harmonie bienfaisante de l'impression totale qui font défaut; car ces beautés supérieures ne sauraient exister sans une grande idée, conçue dans les profondeurs de l'âme, mûrie par la chaleur du sentiment.

Trois pièces dont nous possédons encore deux, n'ont été portées sur la scène qu'après la mort du poëte par Euripide le Jeune, fils ou, ce qui est plus vraisemblable, neveu du célèbre tragique. Ces drames, l'*Iphigénie en Aulide*, *Alcméon*, qui est perdu[2], et les *Bacchantes*, furent représentés comme des pièces nouvelles aux grandes Dionysiaques. Autant qu'il est possible de voir,

[1] On ne voit pas trop comment Antigone peut exécuter les deux choses à la fois.

[2] Il s'agit de l'Ἀλκμαίων διὰ Κορίνθου; car Euripide avait donné l'Ἀλκμαίων διὰ Ψωφῖδος en même temps que l'*Alceste*.

Digitized by Google

Euripide avait encore achevé lui-même la dernière de ces tragédies, non pas pour les Athéniens cependant, mais pour une représentation en Macédoine. On sait qu'Euripide séjourna, pendant les dernières années de sa vie, alors que le peuple athénien souffrait déjà cruellement sous le fardeau de la guerre du Péloponnèse, auprès du roi Archélaos de Macédoine qui, sans être un caractère bien noble et bien moral, s'efforçait cependant, en souverain habile, de civiliser son pays, et qui avait assemblé autour de lui un cercle considérable de poëtes et de musiciens grecs. C'est là que, selon la tradition généralement adoptée de l'antiquité, Euripide trouva la mort et son tombeau. Le culte bachique régnait en Macédoine, surtout en Piérie, au pied de l'Olympe, où devait errer plus tard Olympias, la mère d'Alexandre, avec les Mimallones et les Clodones. Il est possible qu'Archélaos y ait célébré, en honneur de Bacchus, des fêtes, accompagnées de jeux dramatiques[1]. C'est là que les *Bacchantes* furent données pour la première fois : c'est au moins ce qu'indiquent les paroles du chœur[2] : « Piérie bienheureuse, Dionysos t'honore, et il viendra pour danser dans ton sein avec une allégresse bachique ; il conduira ses Ménades sur l'Axios au courant rapide et sur le Lydias, qui répand la prospérité. » Euripide n'aurait certainement pas tant

[1] Il faisait également célébrer des concours dramatiques à Dion en Piérie en honneur de Zeus et des Muses. V. Diod. de Sicile, liv. XVII, et Wesseling, sur le liv. XVI, 56.

[2] V. 566.

Digitized by Google

vanté ces rivières, si entre elles n'avait été située Pella, la résidence des rois macédoniens, d'où la cour royale pouvait être venue en Piérie pour y assister aux jeux dramatiques.

Les *Bacchantes*, qui développent le mythe de Penthée, cruellement puni de sa tentative de défendre au culte de Dionysos l'entrée à Thèbes, et qui nous donnent du caractère passionné et extatique de ce culte un tableau plus vivant et plus complet qu'aucun autre ouvrage de l'antiquité, les *Bacchantes* fournissent en même temps des révélations très-curieuses au sujet des idées d'Euripide sur les choses divines dans les dernières années de sa vie. Il y paraît, pour ainsi dire, converti à la croyance positive ou, pour mieux le déterminer, il semble convaincu que les arguties des hommes ne doivent point s'exercer sur la religion, qu'aucune intelligence ne saurait détruire les traditions des aïeux, aussi anciennes que le temps ; que la sagesse qui attaque la religion est une mauvaise sagesse[1], etc. Ces doctrines sont développées avec une insistance toute particulière dans les discours des vieillards Cadmos et Tirésias, et elles forment comme la base de toute la composition dramatique. Et pourtant, dans cette même pièce, Euripide — tant il est incertain dans ces choses — se donne beaucoup de peine pour expliquer et pour écarter, en l'expliquant, le mythe choquant de la naissance de Bacchus de la cuisse de Jupiter. Rien de plus glacial que cette

[1] V. v. 210. Οὐδὲν σοφιζόμεσθα τοῖσι δαίμοσιν et les suivants. — V. 1257, Μὴ σοφοῖς χαίρειν κακοῖς.

Digitized by Google

interprétation au moyen d'un mot prétendu malentendu[1].

Il en est tout autrement de l'*Iphigénie en Aulide*, qui évidemment ne nous est pas parvenue des mains du poëte dans une forme aussi complète que celle des *Bacchantes*. Dans ses parties authentiques et primitives, *Iphigénie* est une des meilleures pièces d'Euripide; et on serait presque tenté, par la grande pensée qu'elle développe, de la placer sur le même rang que les ouvrages de sa meilleure époque, tels que l'*Hécube* ou la *Médée*. Souvent, telle est l'idée morale de la pièce, dans le dédale des complications qu'ont fait naître et que viennent aggraver sans cesse les passions et les efforts des puissants de la terre, des meilleurs aussi et des plus intelligents, qu'une âme pure et virginale, une grande âme, comme celle de la noble Iphigénie, sait trouver une issue qui semblerait fermée à tous. Euripide s'est servi de tous les moyens en son pouvoir pour entretenir constamment et pour tenir en suspens la curiosité des spectateurs : les efforts infructueux d'Agamemnon pour sauver son enfant, puis l'attendrissement tardif de Ménélas, l'offre fière et courageuse d'Achille, qui voudrait arracher à la mort et défendre contre l'armée entière celle qui lui est destinée comme fiancée, tout concourt à faire de la libre résolution d'Iphigénie le dénoûment naturel d'un nœud très-compliqué. C'est elle en effet qui dénoue ce que d'habitude, chez Euripide,

[1] Par la confusion de μηρός avec ὅμηρος, v. 292.



les dieux seuls sont en état de le dénouer, tout contribue à entourer la jeune fille de l'auréole d'une action sublime et presque divine. Malheureusement cet ouvrage si admirable est défiguré par une quantité de passages interpolés, très-fades et pauvres dans la forme comme dans le fond[1]. Nous ignorons si nous jugeons trop sévèrement Euripide le Jeune, en les considérant comme des additions par lesquelles il aurait voulu compléter la pièce avant la représentation ; car cela ferait supposer qu'après la mort des grands tragiques la poésie était tombée bien rapidement en décadence complète. Il est d'autant plus difficile de répondre à la question, qu'il y avait dans l'antiquité un autre épilogue d'*Iphigénie*, tout différent de celui que nous possédons. Il est très-possible, il est même probable que ce fut là l'épilogue ajouté par Euripide le Jeune, tandis que d'autres copies ne transmettaient que les parties authentiques de la pièce, complétées plus tard, à une époque de décadence poétique, de la manière que nous connaissons.

Il n'a pas été nécessaire, vu la quantité et la variété des drames d'Euripide qui nous sont restés, de prendre en considération, en étudiant le poëte, les pièces perdues. Et cependant, les agressives critiques d'Aristophane, ainsi que d'autres renseignements de l'antiquité,

[1] De ce nombre sont sans doute la parodos du chœur en grande partie et l'épilogue. Cf. H. Bartsch., *de Euripid. Iphig. Aul.*, Vratisl., 1837 (dont Ed. Müller a rendu compte dans la *Zeitschr. für Alterthumsw.*, 1838, n. 23), et Zirndorfer, *de Euripid. Iphig. Aul.* Marburg., 1838.

[2] D'après le passage si discuté d'Élien, *Hist. anim.*, VII, 39.

Digitized by Google

font supposer qu'il y eut un grand nombre de ces pièces où les défauts du poëte ressortaient d'une façon plus criante encore; son goût pour la mise en scène, par exemple, et son habitude d'attendrir par le spectacle de la misère en haillons, se trahissaient surtout dans son héros mendiant *Télèphe*[1]; ses tours de force et ses effets de parade se rencontraient surtout dans les parties lyriques de l'*Andromède;* enfin sa façon de raisonner en philosophe « éclairé » dans la *Sage Mélanippe*. Quant à des spéculations sur la nature et l'âme humaine, le *Chrysippe* notamment et le *Pirithoüs* en abondaient; *Sisyphe* était rempli de raisonnements sophistiques sur l'origine des religions. Il est vrai que d'autres attribuent, peut-être avec plus de fondement, ces deux dernières pièces à Critias, le célèbre homme d'État qu'avaient formé Socrate et les sophistes[2].

[1] Euripide changea, après coup, beaucoup de choses à ce drame : nullement toutefois à cause des railleries des *Grenouilles* d'Aristophane, comme on pourrait le croire d'après Eustathe (*ad Iliad.*, XVI, v. 1084): car tout le monde sait qu'elles parurent après sa mort. Euripide aimait à remanier ses pièces, comme nous le savons par l'*Hippolyte*. Dans la première pièce de ce nom, Phèdre avait un caractère bien plus licencieux.

[2] Nous avons complétement passé sous silence *Rhésos*. Quoiqu'il y eût un *Rhésos* d'Euripide, qu'Attius paraît avoir imité dans la *Nyctégersie*, celui qui est conservé ne porte point le caractère euripidique, et même, comme imitation, suit plutôt Eschyle et Sophocle qu'Euripide. Il appartient probablement à la tragédie athénienne nouvelle, à l'école de Philoclès peut-être; car le vers 944 ne permet pas de douter de sa provenance d'Athènes. La scène de l'entrée de Pâris, au moment où Diomède et Ulysse quittent le théâtre, pendant qu'Athénée reste présente, exige quatre acteurs, ce qui peut égale-

Digitized by Google

La prédilection de l'antiquité avancée pour Euripide nous a valu aussi la conservation d'un de ses drames satyriques, quoiqu'il ne se fût pas beaucoup distingué dans ce genre. Le *Cyclope* est intéressant comme un exemple de ce genre de poésie pour lequel la fable de Polyphème semble comme créée exprès; mais il est sans ce génie d'invention hardie que nous serions en droit d'attendre d'un drame satyrique d'Eschyle.

Euripide mourut vraisemblablement en 407 (ol, 93e,2), quoique les anciens donnent aussi l'année suivante. Sophocle s'associa au deuil de tous les Athéniens et conduisit ses acteurs, sans couronnes, au concours tragique. Cela dut avoir lieu aux jeux dramatiques de l'hiver de 407 à 406 : il mourut peu après, vers le printemps de 406 (ol. 93e, 2), s'il est permis d'ajouter foi aux anciens qui rattachent sa mort à la fête des Libations.

CHAPITRE XXVI

LES AUTRES TRAGIQUES

Nous pouvons nous estimer heureux de posséder encore, dans le genre de la tragédie, les œuvres capitales des poëtes que leurs contemporains, que l'antiquité entière, avec une unanimité complète, considérèrent

ment servir d'argument pour prouver que la pièce appartient à une époque postérieure à Euripide.

Digitized by Google

comme les principaux poëtes du genre, comme les héros de la scène tragique. Eschyle, Sophocle, Euripide, sont les noms qui reviennent toujours sous la plume des anciens quand il est question de l'apogée qu'atteignit la tragédie à Athènes. L'État lui-même les distinguait par les mesures qu'il prit pour conserver leurs œuvres pures et intactes et pour les protéger contre les défigurations arbitraires des acteurs[1]. Bientôt elles furent plus lues encore qu'écoutées au théâtre, et passèrent, pour ainsi dire, dans la chair et le sang de l'antiquité.

Il y a cependant un grand nombre de leurs contemporains parmi les tragiques qu'il ne faut nullement se représenter comme des poëtes insignifiants; car ils se maintenaient sur la scène à côté des maîtres, et remportèrent assez souvent même des couronnes tragiques. Toutefois, quoique certaines de leurs productions puissent avoir été assez heureuses et assez réussies pour mériter l'approbation complète du public, le caractère de ces poëtes, pris chacun dans la totalité de ses œuvres, ne doit pas avoir eu cette profondeur, leur esprit doit avoir manqué de cette vigoureuse originalité qui sont les signes distinctifs des trois grands tragiques. S'il n'en était ainsi, leurs ouvrages auraient conservé une plus grande autorité chez la postérité, et auraient été lus davantage.

Un des plus anciens de ces poëtes de second ordre fut Néophron de Sicyone, s'il est vrai que la *Médée* d'Euripide fut imitée en partie d'une de ses piè-

[1] C'est là le but du pséphisme (du décret) de Lycurgue.

Digitized by Google

ces[1]. Il faut le distinguer d'un Néophron plus jeune du temps d'Alexandre.

Ion de Chios vécut à Athènes au temps d'Eschyle et de Cimon, dont il parle dans un de ses fragments. Ce fut un écrivain tout à fait encyclopédique et, chose rare dans l'antiquité, aussi distingué comme prosateur que dans la poésie. Il écrivit de l'histoire dans le dialecte et le style d'Hérodote; il composa des élégies[2] et des poésies lyriques de divers genres. Quant à la scène tragique, il ne l'aborda qu'après la mort d'Eschyle, dans la 82e olympiade, et il paraît qu'il s'efforça d'y remplir la place du grand poëte. Les sujets de ses drames étaient en grande partie puisés dans Homère. Ils furent sans doute réunis en trilogies comme ceux d'Eschyle; mais les restes en sont trop peu importants[3] pour permettre de démontrer le plan et la cohérence de ces compositions trilogiques. Correctes et soignées dans l'exécution, ces productions manquaient de cet essor élevé qui caractérise et trahit aussitôt le poëte de génie[4].

Aristarque débuta en 454 (ol. 81e, 2). Il fut le premier, d'après une notice déjà mentionnée[5], qui représentât des tragédies assez étendues, de la mesure de celles de Sophocle et d'Euripide. Quelques-unes de ces

[1] V. la didascalie de la *Médée* d'Euripide, où il faut probablement changer γενναιοφρόνως διασκευάσας en τὴν Νεόφρονος, et Diogène Laërce, II, 134.

[2] V. ch. x.

[3] *Ionis Chii fragmenta* collegit Car. Nieberding. Lips. 1836.

[4] Longin, περὶ Ὕψους, 33.

[5] V. chap. xxi.

Digitized by Google

pièces, son *Achille* surtout, ont obtenu une célébrité tardive, grâce aux imitations d'Ennius.

Achéos d'Érétrie donna à Athènes, vers la 83e olympiade, un grand nombre de drames dont un seul obtint le prix. Il paraît y avoir eu quelque chose d'artificiel dans sa manière. Les fragments de ses pièces[1] contiennent des traces nombreuses d'une mythologie étrange, et on disait de son style qu'il se perdait souvent dans la recherche et l'obscurité. On comprend cependant bien, malgré ou plutôt à cause de ces qualités même, que plusieurs critiques de l'antiquité aient pu le considérer comme le premier des poëtes de drames satyriques après Eschyle. Les inventions de ce genre ne pouvaient souvent pas se passer de certaines combinaisons bizarres, et l'expression était forcément parfois d'un sel un peu cherché.

Carcinos forme, avec ses fils, une famille tragique que nous connaissons par les railleries d'Aristophane. Le père était poëte tragique, et les fils jouèrent, dans les pièces de leur père, le rôle de danseurs du chœur. Un seul d'entre eux, Xénoclès, se voua également à la carrière poétique. Autant que l'on peut deviner, d'après quelques allusions, père et fils avaient une certaine dureté archaïque dans leur style poétique. Xénoclès, cependant, l'emporta par sa tétralogie, composée d'un *Œdipe*, d'un *Lycaon*, de *Bacchantes* et d'un drame satyrique *Athamas*, sur Euripide, qui lui opposa la tri-

[1] *Achaei Eretriensis fragmenta*, coll. Urlich., Bonnæ, 1834. *De Aethone satyr. Achaei Eretr*. scrips. E. Müller. Ratisbon, 1837.

Digitized by Google

logie dont les *Troyennes* faisaient partie. Il faut distinguer de Carcinos, l'Athénien, un tragique plus jeune du même nom, qui était d'Agrigente.

Un esprit très-original fut Agathon, qui débuta par une tragédie en 416 (ol. 90e, 4), jeune homme encore, et qui passa les années de sa maturité auprès d'Archélaos, en Macédoine. Il y mourut vers 400 (ol. 94e, 4). Son caractère bizarre fournit à Aristophane, surtout dans les *Thesmophoriazuses*, et à Platon, dans le *Banquet*, l'occasion de portraits où l'on croit voir l'homme tout entier en chair et en os. D'une nature physique et morale tendre et délicate, il s'abandonnait complétement à cette disposition, et mettait une sorte de coquetterie à traiter tout avec une certaine grâce doucereuse. Le lyrisme de ses tragédies était un jeu gracieux, où se mélangeaient les pensées agréables et les images flatteuses. Il ne saisissait pas profondément les âmes. C'est en ce sens qu'Agathon s'était approprié les procédés nouveaux par lesquels les sophistes, Gorgias en particulier, attiraient alors à un si haut degré le public athénien. Il emprunta à Gorgias la manière piquante de jouer avec les pensées, qui procure à l'auditeur l'illusion de se croire enrichi d'idées nouvelles[1]. Il ornait son style d'antithèses et de parithèses (*antitheta* et *parisa*) qui donnaient à

[1] Comme dans l'exemple cité par Aristote (*Rhetor.*, II, xxiv, 10) : « Ce que l'on peut appeler vraisemblable, c'est qu'il y a beaucoup de choses dans la vie humaine qui sont peu vraisemblables. » Cf. R. Reichardt, *De Agathonis poetæ tragici vita et poesi*. Ratisbon, 1855.

Digitized by Google

la construction une certaine régularité symétrique, éminemment agréable au goût qui régnait. Malgré tout, il serait d'un grand prix pour nous de posséder un drame aussi original que doit l'avoir été la *Fleur* d'Agathon.

Plus molle encore était la poésie d'un autre poëte que Cratinos le comique désigne seulement en l'appellant le fils de Cléomaque[1]. « L'archonte, dit-il, l'avait préféré à Sophocle et avait accordé un chœur tragique, à ce fils de Cléomaque, qui n'était pas digne de fournir des chants à un chœur de la fête larmoyante et voluptueuse des Adonies, vraies fêtes de femmes. » Il compare à de voluptueuses Lydiennes, toujours prêtes à tous les services de prostitution, son chœur qui exprimait, dans de molles mélodies lydiennes, des sentiments et des pensées analogues à ces mélodies. Il paraît que ce même poëte, qui s'appelait probablement Cléomène, composa aussi des chants amoureux en forme lyrique et en transportait le caractère à la poésie tragique.

Vers ce temps il y eut une grande affluence de poëtes à la scène tragique; mais ce fait ne permet nullement de conclure à un progrès dans l'art de la poésie tragique. Aristophane parle de milliers de « gamins » qui com-

[1] D'après ce passage très-difficile d'Athénée (XIV. 638), où, après ὁ Κλεομάχου, il faudra écrire sans doute τῷ Κλεομάχου; le contraire serait moins vraisemblable. Ce poëte ne peut guère être Gnésippe, qu'Athénée vient d'appeler expressément « poëte de chansonnettes plaisantes. » En tous les cas, il faut, avec Casaubon, supposer une lacune avant σκώπτει; et il est probable que, dans ce passage perdu, Cléomène, étroitement uni avec Gnésippe, était indiqué plus nettement.

Digitized by Google

posent des tragédies et qui sont encore bien plus bavards qu'Euripide : leurs poëmes, il les appelle « les nitées d'hirondelles, » en comparant leur poésie mesquine, insignifiante et feuilletonniste au gazouillement des hirondelles[1]. La plupart du temps, d'ailleurs, ces amateurs, ces dilettantes de poésie se contentaient de la satisfaction de s'être montrés une fois comme poëtes tragiques devant le peuple. Composer des tragédies était une affaire si commune et si populaire, que l'on rencontre parmi les poëtes dramatiques les hommes des carrières et des tendances d'esprit les plus diverses. Critias, par exemple, l'homme d'État oligarchique, et Denys l'Ancien, tyran de Syracuse, qui vint souvent à Athènes disputer le prix et eut le plaisir, peu de temps avant sa mort, d'être couronné dans le concours. Ces hommes se servaient de la tragédie, à la manière d'Euripide, pour porter devant le public, d'une façon qui ne fût pas suspecte, des raisonnements sur l'État et sur d'autres intérêts sociaux. Dans le *Sisyphe*, attribué avec plus de vraisemblance à Critias qu'à Euripide, on développait la mauvaise doctrine des sophistes, que la religion était une invention des politiques d'autrefois pour suppléer à la contrainte des lois par la crainte des dieux. De Denys, nous savons qu'il écrivit contre les idées de Platon sur l'État un drame qu'il appelait tragédie, mais qui avait plutôt le caractère d'une comédie. Platon aussi, on le sait, avait

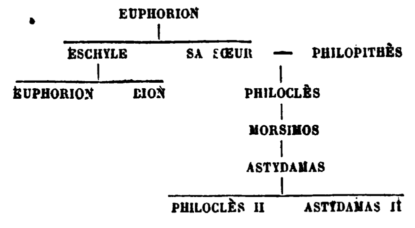
[1] Aristoph., *Grenouilles*, 89 et suiv. : χελιδόνων μουσεῖα. Le vrai sens de μουσεῖα serait *bois consacrés aux Muses*.

Digitized by Google

composé dans sa jeunesse une tétralogie tragique qu'il sacrifia toutefois à Vulcain quand il se convainquit que la poésie dramatique n'était pas sa vocation. Par contre, parmi les hommes du parti contraire, Mélétos, l'accusateur de Socrate, n'était point philosophe, mais poëte tragique de profession ; et il combattait le grand sage dans l'intérêt des poëtes de son temps.

Ce qui contribua le plus à conserver la poésie tragique après la mort des grands maîtres, ce furent les familles de ces poëtes eux-mêmes. La poésie dramatique n'étant pas seulement une vocation intérieure, mais encore une affaire matérielle chez les principaux poëtes, qui s'occupaient tous les ans de la direction des chœurs tragiques, il n'est pas étonnant que cette affaire se transmît, par hérédité, comme d'autres métiers, au fils et au petit-fils. A Eschyle se rattache une succession de tragiques très-nombreuse et qui prospéra pendant plusieurs générations[1]. Son fils Euphorion fai-

[1] Pour mieux faire saisir ces rapports de parenté, voici un arbre généalogique de toute la famille composé d'après Boeckh, *Trag. græcæ princ.*, p. 32, et Clinton, *Fast. Hellen.*, p. XXXVI, ed. Krüger.



Bion, d'après Suidas, fut également tragique, Philoclès doit avoir été célèbre dès avant la guerre du Péloponnèse, puisque son fils Mor-

sait représenter des pièces de son père qui n'avaient pas encore été jouées, ou donnait de ses propres drames, par lesquels il l'emporta, dans le concours tragique, sur Sophocle et Euripide eux-mêmes. Philoclès également, le neveu d'Eschyle, gagna le prix contre l'*Œdipe roi* de Sophocle, tragédie que nous déclarerions invincible. Philoclès dut encore avoir beaucoup de la manière de son oncle. Sa tétralogie *Pandionide* aura déroulé les destinées de Procné et de Philomèle dans une série cohérente de drames, tout à fait d'après le modèle d'Eschyle. Le fait qu'on lui reproche, une certaine « amertume[1], » peut également avoir été la conséquence de son imitation du style sévère des tragiques anciens. Morsimos, fils de Philoclès, paraît avoir fait peu d'honneur à la famille; mais elle acquit un nouveau lustre après la guerre du Péloponnèse, par Astydamas, qui composa deux cent quarante pièces et remporta quinze victoires. On voit par ces chiffres, qu'à cette époque il fournit à peu près tous les ans, aux Lénées et aux grandes Dionysiaques, de nouvelles tétralogies au public attique, et qu'en moyenne il gagnait une fois sur quatre concours[2].

simos est déjà raillé pour ses tragédies dans les *Chevaliers* d'Aristophane (ol. 88e, 4, 424) et dans la *Paix* (ol. 90e, 1, 419), et qu'Astydamas donna déjà une tragédie en 398 (ol. 95e, 2).

[1] Πικρία. Scholie des *Oiseaux* d'Aristophane, v. 284. Suidas, au mot Φιλοκλῆς. Il en reçut le surnom Ἁλμίων et χολή, lie de sel et bile.

[2] Le peuple athénien l'honora, lui le premier de la famille d'Eschyle, d'une statue d'airain (Ἀστύδαμαντα πρῶτον τῶν περὶ Αἰσχύλον

Digitized by Google

Dans la famille de Sophocle, Iophon fut déjà, du vivant de son père, considéré comme poëte tragique. Aristophane voit en lui, après la mort des deux maîtres, l'unique soutien de la scène tragique. Toutefois, nous ignorons quelle fut la réponse du temps à la question du comique qui se demandait si Iophon serait en état, sans Sophocle, qui l'avait guidé et conseillé jusque-là, de faire aussi bien qu'auparavant. Quelques années après, Sophocle le Jeune, le petit-fils du grand maître, débuta d'abord avec le legs de drames non représentés qu'il tenait de son aïeul, pour donner ensuite de ses propres pièces. Comme il gagna douze prix, il doit avoir été un des poëtes les plus féconds du temps, sans doute le rival le plus redoutable d'Astydamas l'Eschyléide.

Il y avait aussi un Euripide le Jeune, qui brilla à côté de ces descendants des deux autres tragiques. Il est, avec son oncle, absolument dans la même relation où se trouvent Euphorion avec Eschyle, Sophocle le petit-fils avec son aïeul : il porte sur la scène des pièces de son célèbre homonyme, et s'essaye ensuite dans des productions originales.

A côté de ces successeurs des grands tragiques, nous rencontrons quelques autres individualités chez les-

ἐτίμησαν εἰκόνι χαλκῇ), ce que Diogène cite comme un exemple de distribution injuste des honneurs, à tort peut-être ; car Astydamas vécut à l'époque où l'usage des statues d'honneur ne venait que de naître. Les statues des poëtes anciens que l'on montrait plus tard à Athènes ne furent érigées qu'après coup. On a altéré et suspecté à tort ce passage de Diogène. (Diog. Laërce, II, 5, 53.)

Digitized by Google

quelles les tendances de l'époque, qui ne sont certainement pas restées sans exercer de l'influence sur le talent des maîtres, se laissent étudier avec plus de certitude. La poésie tragique ne paraît plus indépendante chez ces auteurs, obéissant à ses propres lois et réalisant son propre idéal : elle s'inspire de l'esprit qui s'était développé dans d'autres genres littéraires. Ce sont surtout la poésie lyrique et la rhétorique du temps qui eurent une grande influence sur la tragédie de cette époque.

Nous essayerons plus loin (chap. xxx) de caractériser la poésie lyrique de cette période, où le style et la versification qui autrefois avaient été simplement les moyens de manifester des idées et des sentiments, gagnent une valeur exagérée et deviennent le but même de tous les efforts du poëte. Le fonds est relégué sur le second plan, s'il n'est complétement sacrifié. Visant à l'effet, courant après des charmes isolés, on perd l'ensemble de vue. La richesse de la palette cache mal le défaut d'harmonie : ou s'étudie à chatouiller les sens, au lieu de chercher à élever l'âme et à ennoblir les sentiments.

Combien Chérémon, qui fleurit vers la 100ᵉ olymp. (380), était rempli de l'esprit de cette poésie lyrique, on le voit par tout ce qu'on nous dit de lui. Les poëtes dithyrambiques d'alors passaient rapidement, dans leurs chants, d'un genre de ton et de rhythme à un autre, et sacrifiaient l'unité du caractère à la recherche d'une variété pittoresque dans l'expression. Chérémon y allait plus loin que tous les autres. Dans son *Centaure*, s'il faut en croire Aristote, il mêlait toutes les

Digitized by Google

mesures, ce qui suppose une manière presque lyrique de traiter le sujet[1]. Ses drames abondaient en descriptions qui n'avaient aucun rapport avec le sujet, — licence inconnue aux anciens tragiques — et qui n'éclairaient pas d'une lumière plus vive la situation, les relations, ou l'action d'un personnage. Elles n'étaient motivées que par le goût du poëte pour la peinture détaillée des objets qui pussent flatter les sens. Aucun tragique ne fut aussi riche que Chérémon en tableaux exquis de la beauté féminine, sujet dans lequel la muse des grands tragiques est très-réservée et très-chaste; et personne n'excellait comme lui à peindre toute la variété de couleurs et de parfums des fleurs[2]. La tragédie cesse de la sorte d'être un véritable drame où tout vise à motiver et à développer des actions, où tout aboutit à des actes de la volonté humaine. C'est pourquoi Aristote nomme ce Chérémon, en même temps que le poëte dithyrambique Licyonios, des « auteurs à lire, » et ajoute, sur Chérémon en particulier, qu'il est exact, c'est-à-dire net, soigné dans le détail comme un véritable écrivain qui n'a en vue que le plaisir qu'il doit procurer aux lecteurs[3].

La rhétorique, cependant, agit encore plus puissam-

[1] Aristote (*Poétique*), l'appelle une μικτὴ ῥαψῳδία : il doit donc y avoir eu un fond épique. Chez Athénée (XIII, p. 608) il est appelé un δρᾶμα πολύμετρον.

[2] H. Bartsch, *De Chæremone poeta tragico*. Mog., 1843, et Fr. G. Wagner, *Poet. trag. gr. Fragm*. Vol. III, p. 127-157. E. M.

[3] Ἀναγνωστικοί, Aristote, *Rhétorique*, III, 12, p 74. (V., sur ces anagnostiques, Welcker, *die griech. Trag*. III, 1082. K. H.)

Digitized by Google

ment que la poésie lyrique sur cette tragédie tardive; et j'appelle rhétorique l'art de la parole, enseigné et cultivé dans l'école. La poésie dramatique et l'éloquence se trouvent si rapprochées dès leurs origines, que souvent elles semblent se tendre la main par-dessus l'abîme qui sépare la prose de la poésie. L'éloquence se propose de déterminer par la parole les convictions et la volonté des autres hommes; la poésie dramatique fait déterminer les actions de ses personnages par le développement de leurs propres pensées ou de celles des autres, exprimées en paroles. L'habitude des Athéniens d'entendre des discours publics en justice et dans l'assemblée populaire, et leur passion pour ces discours faisaient que la tragédie, dès son époque classique, contenait une plus grande proportion de harangues et de plaidoyers que cela n'eût été le cas avec une autre organisation de la vie publique. Peu à peu, cependant, cet élément se développe de plus en plus, et dépasse la juste mesure, comme on le voit déjà par Euripide, et plus encore par ses successeurs. Cette disproportion consiste en ce que les discours, qui devraient être un moyen de motiver les changements dans la pensée et les dispositions des acteurs, et d'amener la conviction et la résolution, deviennent maintenant une chose capitale en eux-mêmes, et en ce que l'on arrange à dessein les situations, de manière à donner occasion à déployer avec grand effet des tours d'escrime oratoire. Comme naturellement le but pratique de la vie réelle leur fait défaut, et qu'il dépend complétement du poëte

Digitized by Google

de poser les points en litige comme bon lui semble, on comprend aisément que cette éloquence tragique a surtout étalé un grand luxe de formes artificielles dont la réalité se passait volontiers parce qu'elles lui étaient inutiles. Évidemment elle se rapprochait plutôt de la manière des sophistes, traitant l'éloquence comme une science qu'on apprend à l'école, qu'elle ne ressemblait à la parole d'un Démosthène, tout rempli des grands événements de son temps et élevé au-dessus de tous les artifices de l'école.

Théodectès de Phasélie, le plus grand poëte de ce genre, vécut vers la 106e olympiade (356), au temps de Philippe de Macédoine. Ses études étaient, il est vrai, de nature philosophique ; mais elles étaient surtout oratoires. Il fut un des élèves d'Isocrate, dont un fils, du nom d'Aphérée, passa également de l'école du rhéteur à la scène tragique. Il ne renonça d'ailleurs jamais à ces études, et resta à la fois tragique et orateur. A la brillante fête funèbre que la reine de Carie, Artémise, donna à son époux Mausole, pleuré avec tant d'ostentation (ol. 106e, 4, 353), Théodectès débita, en concurrence avec Théopompe et autres orateurs du temps, un panégyrique en honneur du mort, et donna en même temps une tragédie intitulée *Mausole*, dont il prit sans doute le sujet dans les traditions légendaires ou dans l'histoire ancienne de la Carie, tout en ayant en vue l'illustration du souverain du même nom qui venait de mourir[1]. Le talent de Théodectès répondait si

[1] De même que l'*Archélaos* d'Euripide était certainement com-

Digitized by Google

bien au goût du temps que, dans treize concours, il resta vainqueur huit fois[1]. Aristote lui-même, ami et, d'après quelques-uns, maître de Théodectès, se servait de ses tragédies pour y puiser des exemples d'artifices oratoires. Dans son *Oreste*, par exemple, Théodectès faisait soutenir par le meurtrier de Clytemnestre, deux points : d'abord que la femme qui tue son mari doit mourir, et puis que le fils doit venger son père ; le troisième point, que le fils a partant le droit de tuer sa mère, il le passait sous silence avec une adresse toute sophistique. Dans son *Lyncée*, Danaos et Lyncée discutaient devant un tribunal des Argiens. Le premier avait découvert le mariage secret de l'Égyptiade avec sa fille et l'amenait captif devant le tribunal pour le faire exécuter ; mais par un effet inattendu Lyncée avait le dessus devant les juges, et Danaos était condamné à mort. Des discours habiles avec des arguments captieux, des scènes de reconnaissance ingénieusement amenées, des thèses paradoxales soutenues d'une façon spécieuse, tels étaient, on le voit par la *Rhétorique* et la *Poétique* d'Aristote, les points principaux des tragédies de cette époque, lesquelles se mouvaient dans un cercle étroit de fables qui fournissaient une matière toujours renouve-

posé pour le roi Archélaos de Macédoine. Le nom de Mausole est ancien en Carie. V. Hérodote, V, 118.

[1] D'après l'épigramme dans Étienne de Byzance, au mot Φασηλίς. D'après Suidas il composa cinquante drames. Si ce compte est exact, il lutta onze fois avec des tétralogies et deux fois avec de simples trilogies.

Digitized by Google

lée à l'habileté sophistique, et dont le langage se rapprochait de plus en plus de la prose, parce qu'un ton poétique un peu élevé n'aurait plus du tout convenu à ce raisonnement raffiné et spécieux de leurs discours [1].

[1] On le voit par la *Rhétorique* d'Aristote, III, 1, 9 (Cf. *Poétique*, 6). Le Cléophon qu'Aristote mentionne souvent pour dire que ses personnages étaient tout à fait peints d'après la vie ordinaire, appartient probablement aussi au temps de Théodectès. — (Cf. en général W. C. Kayser, *Hist. crit. tragic. græc*, Göttingue, 1845 ; et F. G. Welcker, *Die griech. Tragœdien*, III, 1069-1082. Les tragédies de Sénèque permettent mieux que toute explication abstraite, de se faire une idée du genre de ces derniers tragiques. K. H.)

FIN DU TOME DEUXIÈME.

Digitized by Google

ERRATA DU TOME DEUXIÈME.

Page 52, — 20, au lieu de *diéris*, lisez *diésis*.
— 125, — 2, au lieu d'*intentionelle*, lisez *volontaire*.
— 127, — 10, au lieu de *réunissant*, lisez *rassemblant*.
— 128, — dernière des notes, au lieu d'*anacréontica*, lisez *anacreontica*.
— 166, — 13, au lieu de *Ioniens*, lisez *Éoliens*.
— 306, lignes 6, 7, 8, lisez : *l'engageant partout à modérer les éloges en lui rappelant de ne pas perdre de vue l'instabilité de la fortune humaine, et les limites*, etc.
— 310, ligne 18, au lieu de *verser*, lisez *répandre*.
— 319, — 5 d'en bas, au lieu de *vaine*, lisez *immatérielle*.
— 320, — dernière du texte, au lieu de *Proserpine*, lisez *Perséphoné*.
— 321, — 1, au lieu de *péché*, lisez *souillure*.
— 321, — 1, au lieu d'*en revoie les*, lisez *renvoie leurs*.
— 368, note, ligne dernière, au lieu de *K. H.*, lisez 174, *note*.
— 417, — — 5, au lieu de *Griech. Tragödie*, I, p. 31, lisez *Æschyl. Trilogie*, p. 471.
— 418, — — 2, au lieu *d'un*, lisez *de son*.
— 449, — — dernière, au lieu d'*antichrétienne*, lisez *antéchrétienne*.
— 456, — — première, au lieu de III, 1147, lisez III, I, 147.
— 473, — — 4, supprimez le point après *Dion*.
— 500, — — 2, au lieu d'*Accius*, lisez *Attius*.
— 503, — — première, au lieu de σεμνὸ; lisez σεμνός.
— 505, — — dernière, au lieu de 37, lisez 303.
— 543, — — 6, au lieu de *Licyonios*, lisez *Licymnios*.
— 545, ligne 16, au lieu d'*Aphérée*, lisez *Apharée*.

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google


Digitized by Google


Digitized by Google